

لکھنے سے رُقْعہ

لکھنے سے گئے

دفتر



وارث علوی

لکھتے رقعہ لکھے گئے دفتر  
وارث علوی

اس کتاب کی اشاعت میں  
اُردو ساہتیہ اکادمی، ریاست گجرات  
کا جزوی مالی تعاون شامل ہے

## **Modern Publishing House**

9-GolaMarket,DaryaGanj NewDelhi.-110002

Phone.3278869

---

Likhte Ruqqa likhe gaye daftar (critical Articles)  
by.prof.Waris Alavi

---

Rs.150.00

2001

# لکھتے رقعہ، لکھے گئے دفتر

(مجموعہ مضامین)

وارث علوی

موڈرن پبلشنگ ہاؤس  
۹۔ گولا مارکیٹ، دریا گنج۔ نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲  
فون نمبر 3278869

© وارث علوی  
سید واڑہ۔ اسٹوڈیا۔ احمد آباد (گجرات)

۲۰۰۱ء	:	اشاعت
ایک سو پچاس روپے	:	قیمت
مجاہد کمپیوٹرس، دہلی	:	کمپیوٹر کمپوزنگ
وجے گرافکس	:	سرورق
ایچ۔ ایس آفسیٹ پرنٹرس۔ نئی دہلی	:	مطبع

زیر اہتمام:  
پریم گوپال متل

ناشر: موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔ ۹ گولامارکیٹ۔ دریا گنج۔ نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۲

# اجمل کمال

کے نام

## اندرون صفحات

- ۹ \_\_\_\_\_ فکشن کی تنقید۔ چند مسائل
- ۱۷ \_\_\_\_\_ اردو کا ایک بد نصیب افسانہ
- ۴۳ \_\_\_\_\_ عزیز احمد کی افسانہ نگاری
- ۷۱ \_\_\_\_\_ ضمیر الدین احمد کی افسانہ نگاری
- ۱۱۲ \_\_\_\_\_ لکھتے رقعہ، لکھے گئے دفتر

## فلشن کی تنقید۔ چند مسائل

مشرق کی بازیافت کے ساتھ عربی اور سنسکرت شعریات کی باز آفرینی کے نام پر جو نیم عالمانہ لٹریچر کا غوغا اب ان تنقید میں بلند ہوا ہے، اس میں اسی برہمیت اور مولویت کے احیا کی گونج ہے جو دن بدن تنگ نظر بنتے ہوئے ہمارے ماضی پرست معاشرے کے ہر شعبے میں سنائی دیتی ہے۔ لیکن کلاسیکی شعری علوم تجر ہو چکے ہیں۔ اور فلشن کی بات چھوڑیے شاعری تک کے کام کے نہیں رہے۔ ہماری نظمیں شاعری کی تمام تنقید مغربی شعریات کا عطیہ ہے۔

آج تو اس بات پر زور دیا جا رہا ہے کہ ڈرامے ہی کی مانند ناول اور افسانہ کی ایک الگ دنیا ہے جو شاعری کی دنیا سے مختلف ہے۔ اس دنیا کی اپنی لینڈ اسکیپ ہے، موسم ہیں اور فضا نہیں ہیں۔ فلشن کا مطالبہ ہے کہ تنقید اب ایسے پیمانے وضع کرے جو اس کے موسموں اور فضاؤں کی سبک ترین لرزشوں کو محسوس کر سکے۔

کیا معنی ہیں اس بحث کے کہ جدیدیت نے تنقید کو ہیئت پرستی میں قید کیا اور تاریخت سے محروم۔ یہ کوتاہی جو کچھ تھی نقادوں کی تھی جنہوں نے لسانیات، صوتیات اور اسلوبیات کی بیڑیوں اور جھکڑیوں میں خود کو باندھ رکھا تھا۔ ان شاعروں اور افسانہ نگاروں کی طرف نظر نہیں کی جو سماجی ڈسکورس قائم کرتے تھے، اور فنکاری کا اعلیٰ نمونہ بھی پیش کرتے تھے۔ ہیئت پرستی اور فارملزم ناول اور افسانہ کے فارم کی پرکھ ہے جو ٹھیک نہ ہوا تو تاریخی مواد بھی پھوٹ پھنکا ہو جاتا ہے۔ اور مجھے کہنے دیجیے کہ ہم نے ایک نقاد بھی ایسا پیدا نہیں کیا جس کی ذہنی تربیت دنیا کے اعلیٰ ترین ناولوں اور ڈراموں کے جزر و تنقیدی مطالعہ سے ہوتی ہے۔ اردو ناول اور افسانوں کی روایت اتنی طاقتور نہیں کہ ان کے مطالعہ سے آدمی افسانوی تنقید کے آداب سیکھ لے۔ یہ روایت صرف وقار عظیم اور مہدی جعفر پیدا کر سکتی ہے جو افسانہ نگاروں کے قیم خانوں کے سپرنٹنڈنٹ کی طرح اپنے محدود علم کی جلتی بجھتی لائٹن جلا کر پیتا ماکے رجسٹر تیار کرتے ہیں۔ مغربی ادب سے حسن عسکری نے بہت فائدہ اٹھایا تھا لیکن انھوں نے اردو ادیبوں کو درخور اعتنا نہیں سمجھا۔ کلیم الدین احمد

نے انگریزی شاعری کے ساتھ ساتھ انگریزی ڈرامے یقیناً پڑھے ہوں گے کیوں کہ انگریزی ادب کا کوئی پروفیسر یا طالب علم ڈراموں سے بے بہرہ نہیں رہ سکتا۔ لیکن ان کی پوری قوت غزل کے خلاف محاذ قائم کرنے، داستانیں پڑھنے، اور آخری عمر میں تذکروں کے پیچھے وقت غارت کرنے میں صرف ہوئی۔ احتشام حسین نے فکشن کی تنقید چلائی ہی نہیں اور آل احمد سرور سے چلتی ہی نہیں۔ فاروقی اور نارنگ اسلوبیات اور ساختیات کے ہو گئے۔ یہ سوراؤں کے کام ہیں اور ناول کا مطالعہ انہیچوں کا مشغلہ۔ باقر مہدی نے فکشن کے افیون کے پورے مزے لیے ہیں۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ افیون کے نشہ کے بجائے ان کی تنقیدوں کا سرترقی پسندی کے ہنگ اُور سے پھٹا جاتا ہے۔ ایک صرف ممتاز شیریں ہیں جو فکشن کی پرشوق قاری اور باشعور نقاد تھیں۔ چونکہ اب میں کیڑے ہی نکالنے بیٹھا ہوں تو ممتاز شیریں کو بھی بخشوں گا نہیں۔ منٹو کے علاوہ انھوں نے کسی اور افسانہ نگار پر خاطر خواہ توجہ نہیں کی۔ سرسری جائزوں ہی پر وہ انھیں نپٹاتی رہیں۔ اور منٹو پر ان کی بہت سی آرا اور تعبیرات سے اختلاف کی گنجائش ہے۔ اختلاف ہو نہیں پار ہا اس لیے کہ اب ممتاز شیریں کو کیا، منٹو کو پڑھنے والے لوگ نہیں رہے اگر ہمارے یہاں فکشن کی تنقید پروان نہیں چڑھی ہے تو اس کی کچھ وجوہات ہیں۔

وجہ یہ نہیں کہ اچھے نقادوں کی کمی ہے بلکہ یہ ہے کہ سوائے ایک دو کے سب کے سب نقاد طبیعت اور تربیت کے اعتبار سے شاعری کے نقاد رہے ہیں۔ دانشگاہوں میں جہاں نقد ہی ایک طریقہ تعلیم ہے اونچے درجوں کے طلباء، جو مستقبل کے اساتذہ اور نقاد بننے والے ہیں، عموماً میر و سودا، میر حسن، اور نسیم، انیس و دبیر، ذوق و غالب، اقبال، جوش اور فراق ہی کو پڑھتے ہیں۔ ہماری شاعری کی اس جگر جگر روایت کے سامنے افسانہ نیا نیا نو خیز اور چلبلا نظر آتا ہے۔ تنقید کے نام پر اسے اکثر فہمائش ہی ملی ہے کہ صاحب زادے! اپنے ستر کا خیال رکھو!

ناول میں نذیر احمد تنقید کے لیے کیا جولانگہ مہیا کرتے ہیں؟ بطور تمثیل کے ان کا مطالعہ کیجیے یا شاعری کی طرح نکسالی زبان کی داد دیجیے۔ پریم چند کی تمام تنقید سماجیات کی نذر ہو گئی۔ ناول کی ساخت اور بافت کے اسقام پر جو تھوڑی بہت بحث علی عباس حسینی نے کی، اس میں مزید کوئی اضافہ نہیں ہو سکا۔ پریم چند بطور افسانہ نگار کے بہت عظیم ہیں۔ ان کے فن کی کلمتہ ناقدانہ تحسین سے وہ آج تک محروم ہیں۔

امراو جان ادا پر البتہ خورشید الاسلام نے بہت اچھی تنقید لکھی لیکن پورا زور ناول کی ثقافتی دبا زت پر صرف کر دیا۔ لوگ کہتے ہیں کہ میں انگریزی فکشن کے معیاروں سے اپنے یہاں کی ناولوں کو جانچتا ہوں۔ میں کہتا ہوں ناولوں کی جیسی روایت کی داغ بیل امراو جان ادا سے پڑی

ہو اور جو کردار نگاری، پلاٹ کی درو بست، واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، ڈرامائی معروضیت اور ایک دردمندانہ انسان دوست نقطہ نظر، جو اخلاقی فیصلوں کے کھڑاگ سے دور رہتا ہے، کی خوبیوں کی حامل ہو، اُس کے ہوتے ہوئے آج کی اردو ناول کا فنی بد چلنیوں کا شکار ہو جانا حیرت کی بات ہے۔

پھر تنقید کو میر، غالب، انیس، اور اقبال کی شاعری میں ہمارے روایاتی علوم کو شعری پرکھ کے پیمانے بنانے کی جو سہولتیں حاصل تھیں اور زبان و بیان، فصاحت و بلاغت، عروض و قوافی، معاملہ بندی اور مضمون آفرینی، متصوفانہ مطالب اور فلسفیانہ افکار کی عقدہ کشائی اور غواصی کے جو مواقع میسر تھے وہ ساہوکاروں، کلرکوں، تانگے والوں، کسانوں، دلالوں، طوائفوں، بیواؤں، بوڑھی کایوں اور نہتی کی تانیوں کے افسانوں میں کہاں ملتے۔ شرح و تفسیر و تعبیر و معنی آفرینی کے لیے بھی میر و غالب ہی کی طرف نظر اٹھتی کہ شعر میں ہر لفظ گنج معنی ہوتا ہے۔ ناول اور افسانہ میں زبان کی وہ اہمیت نہیں جو شاعری میں ہے۔

پھر ترقی پسند تحریک کے زمانے میں تنقید عرصہ دراز تک عریانی اور فحاشی کی بحث سے ہی باہر نہیں نکل پائی۔ اس بحث سے الگ ہٹ کر افسانوں کو دیکھنے کا کام تو اب جا کر شروع ہوا ہے جب دادا، دادیاں، پوتے پوتیاں، سب ساتھ مل کر ٹیلیوژن پر تھرکتے ننگے بدن دیکھنے کے عادی ہو گئے، ناول اور افسانہ کی ساخت اور بافت پر بحث ترقی پسندوں میں کبھی نہیں ہوئی۔

جدیدیت ہی کی تنقید کا ایک نیا اور توانا شعور لے کر آئی، اور امید پیدا ہو چلی کہ افسانوں کے تجزیاتی مطالعوں میں فنی اور نفسیاتی تنقید کے جوہر کھلیں گے لیکن جدیدیت کے ساتھ تو فلکشن کی ہی کایا پلٹ گئی۔ ناول نے دم توڑ دیا اور ادب کے اس قبرستان میں جہاں بڑی بڑی اصنافِ سخن دفن ہیں، ڈرامے کے پہلو میں مدفون ہوئی۔ افسانہ اسطوری، علامتی، تجریدی، داستانی، حکایتی بن گیا۔ ہر روپ میں کہانی غائب اور کرداروں کی جگہ الف لام میم آ گئے۔ اب نقاد اس ادھیڑ بن میں ہیں کہ ان جلالی حروف سے وہ نقش سلیمانی کیسے تیار کرے جو حرف کو جسم میں بدلتا ہے۔

ایک اور بات یہ ہوئی کہ مشرق کی بازیافت ہوئی۔ جن چیزوں کو فقیہانہ موشگافیوں میں اترے بغیر ہم ناول ڈرامہ افسانہ اور نظم سمجھتے ہیں وہ تو مغرب کا عطیہ ہیں۔ نائیہ شاستر جیسا گرنتھ ہونے کے باوصف چونکہ صدیوں تک ہمارے پاس ڈرامہ نہیں رہا تو نائیہ شاستر کی حیثیت بھی برہم چاری کے ہاتھ میں کوک شاستر کی رہ گئی۔ بہر حال مغرب میں ایک طاقتور اور زندہ روایت تھی ڈرامائی تنقید کی کیونکہ رینے ساں کے بعد ڈرامہ مغرب میں خوب پھولا پھلا۔ چنانچہ ٹریجڈی اور کامیڈی پر زبردست فلسفیانہ کتابیں ملتی ہیں۔ یونانی اور شیکسپیرین ٹریجڈی، الزبتھن

اور جیکو بین ڈرامہ، ریسٹوریشن کامیڈی، اسٹن شا، براخ کا تھیٹر لیسر ڈرامہ، یہ سب آپ سے ناقدانہ مطالعہ کا مطالبہ کرتے ہیں کہ تنقید کے بغیر ان کی تفہیم تک ممکن نہیں۔ پھر انگریزی میں چار سے لے کر براؤنگ اور ٹینیسن تک بیانیہ اور قصہ جاتی شاعری کے بے نظیر نمونے تھے جن پر تنقیدوں میں غزل کی شاعری کی تنقید کے برعکس، علامتی، اسطوری، نفسیاتی اور اخلاقی پہنائیوں کا احاطہ کیا جاتا۔ ایک بہت ہی دلچسپ روایت دوستووسکی کی ناولوں کی تنقید کی تھی جو سرتاسر فلسفیانہ تھی، ٹالسٹائی، بالزاک، جارج ایلیٹ اور ڈکنس کے کرداروں کے بے حد خوبصورت تجزیے تھے۔ لارنس کی تنقیدوں میں فطرت انسانی کی تفہیم کے کتنے باب واہوتے تھے۔ ایک پورا دبستان جو نارنگ کے ساختیات والے اکر باتک پھیلا ہوا ہے، فلائیر کے اسلوب کے مطالعہ کی لیے وقف ہے۔ اور پھر وجودی ناول۔ سارتر، کامیو، بکٹ نیز تجرباتی ناول، جیمس جارجس، جان بارتھ، اور پنچون، اور مارسل پروست اور روجینا ولف کے مطالعے، یہ تو ٹھیک کہ میں بے شرم طومار نویس ہوں کہ بکتا چلا جاتا ہوں، ورنہ مغرب میں فکشن اور اس کی تنقیدوں کا نہ اور ہے نہ چھوڑا، اردو والا معاملہ نہیں کہ بغل میں ایک ناول اور دوسری بغل میں اس پر ایک مچھلچھر مضمون لیے فکشن کی مملکت کے تاجدار بن بیٹھے۔ میں پوچھتا ہوں محولہ بالا سرچشموں سے الگ فکشن کے نقاد کی ذہنی تربیت کی درسگاہیں اور کون سی ہو سکتی ہیں اور ایمان کی کہیے ہم نے ان تک رسائی حاصل کرنے کی کیا کوششیں کی ہیں۔

کیسر نے آدمی کو علامت بنانے والا جانور کہا ہے جو اسطو کی "انسان ایک سماجی جانور ہے" سے زیادہ معنی خیز تعریف ہے۔ سماجی روابط تو حیوانوں میں بھی مل جاتے ہیں۔ البتہ علامت تشکیل دینے کا عمل انسان کی تمام تہذیبی سرگرمیوں (جس میں مذہب بھی شامل ہے) کی اساس ہے اور انسان کی تہذیبی سرگرمیاں اسے حیوانوں سے مختلف اور ممتاز بناتی ہیں۔ تہذیب کا زبان سے کیا رشتہ ہے اور زبان کے علامتی استعمال کے ذریعے آدمی نے کون سی ارتقائی منازل طے کی ہیں اس پر کیسر نے بصیرت افروز گفتگو کی ہے۔ زبان ذہن انسانی کے ارتقا کی ایک خاص منزل کی نشاندہی کرتی ہے۔ انسانی ذہن جب زبان کے ذریعہ علامت، تجریدات، تھیمات اور کلیات میں سوچنے لگتا ہے تو ان لوگوں سے بھی مختلف ہو جاتا ہے جن کے پاس زبان تو ہوتی ہے لیکن جو تجریدی فکر کے اہل نہیں ہوتے۔ کیسر نے زبان کی سائیکو پیٹھولوجی کے حوالے سے بتایا ہے کہ آدمی اگر کسی بیماری کی وجہ سے اپنی قوت گویائی کھودیتا ہے تو یہ کوئی علیحدہ لا تعلق واقعہ نہیں ہوتا۔ یہ نقص انسانوں کے پورے کردار کو متاثر کرتا ہے۔ ایسے لوگ مفکرانہ سرگرمی، اور نظریاتی سوچ بچار کے اہل نہیں رہتے۔ وہ عمومی تصورات میں سوچ نہیں سکتے کیوں کہ کئی تصورات پر ان کی گرفت قائم نہیں رہتی۔ اس لیے وہ سامنے کے حقائق اور ٹھوس واقعات ہی سے چمٹے رہتے

ہیں۔ ان سے وہ کام بن نہیں پڑتے جن کے لیے تجریدی فکر لازمی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آدمی کے REFLECTIVE THOUGHT کا اس کے SYMBOLIC THOUGHT پر کتنا دار و مدار ہے۔ علامتی فکر کے بغیر آدمی افلاطون کی گیمھا کے ان وحشیوں جیسا بن جائے گا جو سامنے دیوار پر واقعات کی پرچھائیاں دیکھتے ہیں لیکن ان میں کوئی ربط و ضبط پیدا نہیں کر سکتے۔ پھر تو آدمی بائیولوجیکل ضرورتوں اور عملی دلچسپیوں تک محدود ہو جائے گا۔ وہ اس عینی دنیا میں جو خیالات، تصورات اور نظریات سے عبارت ہے اور جو مذہب آرٹ فلسفہ اور سائنس کے ذریعہ اس پر آشکار ہوتی ہے۔ داخل نہیں ہو سکے۔

افسانوی کردار میں انفرادیت اور عمومیت، حقیقت اور اسطوریت کا نہایت ہی خوبصورت امتزاج ہوتا ہے۔ اسی لیے ڈراموں اور ناولوں کے بڑے کرداروں پر ہر نسل صدیوں تک اپنے بہترین دماغوں کو سوچنے کے لیے وقف کر دیتی ہے۔ ہملت اور مکبیتھ، مادام بواری اور اینا کارے نینا، کاراموزوف پر کتنا لکھا گیا ہے، آج بھی کتنا لکھا جا رہا ہے۔ دراصل ہر اچھا افسانوی کردار علامت ہوتا ہے کسی انسانی رویہ، کسی انسانی صورت حال، اخلاقی کشمکش، سماجی برتاؤ، سیاسی سلوک، المیہ مقدر، ایروزی کی طاقت، جبلتوں کے فشار اور روحانی سر بلندی کا۔ اسی لیے کردار سازی اسطور سازی ہے۔ ایک فرد میں ان کائناتی طاقتوں کا مشاہدہ جو ایک معمولی سے معمولی آدمی کو بھی دلچسپ اور حیرت انگیز بناتا ہے۔ ورنہ راتو اور بند و اور باؤگوپی ناتھ معمولی گرے پڑے لوگوں کے سوا کیا ہیں۔ لیکن فطرت کی تخلیقی طاقتوں، ایروز اور مادوریت اور عشق کی تجسیم ہونے کے سبب کہاں سے کہاں پہنچ گئے ہیں۔ ناول تو رزمیہ ہیرو کی بجائے معمولی آدمی کی کہانی کہنے کے لیے ہی وجود میں آئی تھی۔ اور اگر یہ معمولی آدمی اپنا انفرادی اور علامتی بعد پیدا نہیں کرتے تو وہ افلاطون کی گیمھا کی پرچھائیاں یا شاہراہ سے گزرتی بے چہرہ بھیڑ ہیں جس میں ہم کوئی ربط کوئی معنی دیکھ نہیں سکتے۔ کردار تو ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔ اور کردار کی قیمت پر پلاٹ یا محض واقعات کی ناول آرٹ کے لیے گھائٹے کا سودا ہے۔

تاریخ بے معنی ہو جاتی ہے اگر اس کے مقابل کوئی ایسا کردار نہیں جو یا تو تاریخی عمل کا سرغنہ ہو یا اس میں شریک ہو، یا اس کا ہدف ہو۔ یہ کردار کی شخصیت ہی ہے جو تاریخ کے گھومتے پہیے کا ساکن محور ہے۔ ورنہ ان لوگوں کا حساب رکھنے کی طاقت کس کے پاس ہے جو اس پہیہ کے نیچے کچلے گئے۔ فسادات، قساوت، خونریزیوں اور درندگیوں کے سبب ہمارے ذہن کا حصہ نہیں بن پاتے۔ لیکن گورکھ سنگھ کی وصیت اور لاجوتی کے سبب ہم ان پر سوچتے ہیں اور اس ہو جاتے ہیں۔ دراصل ہم ایک سماجی اور متمدن آدمی کے اس قدر عادی ہو گئے ہیں کہ اس آدمی کو دیکھ ہی نہیں

پاتے جو تمدن کا غازہ اترنے کے بعد نمودار ہوتا ہے۔ ساؤل بیلو نے آدمی کو روح اور جہالت کے ایک عجیب طور سے ترتیب دئے ہوئے زاج کی تصویر کہا ہے ساؤل بیلو کے الفاظ ہیں۔

A QUAINLY ORGANISED CHAOS OF INSTINCT AND SPIRIT

یہ نحیف توازن جب بھی بگڑتا ہے تو آدمی کے سینکڑوں ہزاروں انوکھے دلچسپ اور حیرت ناک روپ سامنے آتے ہیں۔ فنکار کی آنکھ جو ان تصویروں کو دیکھتی، پرکھتی اور پہچانتی ہے وہ اپنی دنیاے افسانہ میں ہزاروں رنگارنگ تصویروں کا نگارخانہ سجاتی ہے۔ ورنہ ایک ہی قسم کے اتا جان، امی جان اور تانی اماں اور بنیں اور بھائی جو ہمیں ہر گھر میں دکھائی دیتے ہیں ہر ناول میں نظر آئیں گے۔ اور سچ بات یہ ہے کہ نظر آتے ہیں۔ اسی طرح تاریخ کو بھی صحافت بنتے بہت دیر نہیں لگتی، جو ہر ناول کا دستاویزی مواد فراہم کرتی ہے۔ آخر ہمیں آج کی سیاسی صورت حال پر مبنی ناولیں پڑھتے وقت ایک ہی قسم کے صحافتی اور دستاویزی ناول پڑھنے کا احساس کیوں ہوتا ہے۔ ناول تاریخی دستاویز نہیں ہوتی، چاہے اپنے وقت کے اہم واقعات کی ترجمانی کی نیک خواہشات کے تحت لکھی جائے۔ ناول مرجاتی ہے تو ساتھ ہی تاریخ بھی مرجاتی ہے کیوں کہ ناول تاریخی مآخذ کے طور پر معتبر نہیں ہوتی۔ ناول کو ناول تاریخ نہیں بناتی بلکہ اس کا آرٹ بناتا ہے۔ جین آسٹن کی ناولوں میں تاریخ سرے سے موجود نہیں۔ تاریخ کا ایسا فقدان ہے کہ یہ بھی جین آسٹن کی ایک صفت بن گئی ہے۔ اس سے اس کے ناولوں کے آرٹ میں کیا کمی آئی ہے۔

آزادی کے بعد برصغیر میں جو ناول لکھے گئے وہ بلا استثناء سب کے سب ملک کی تقسیم، فسادات، ہجرت، عسکری آمریت، لوٹ کھسوٹ، غربت، بیکاری، ہوس پرستی، رشوت ستانی، سیاسی انحطاط اور زاج کے موضوعات پر تھے۔ یہاں تو خیر و شر کی کشمکش بھی نہیں بلکہ شر ہی کی حکمرانی ہے، اور دنیا طغوتی قوتوں کے ہاتھ میں چلی گئی ہے۔ آگ کا دریا، اداس نسلیں، چھٹا دریا (فکر تو نسوی) یا خدا (قدرت اللہ شہاب)، ہستی، لہو کے پھول (حیات اللہ انصاری)، خدا کی بستی، آتش چنار (شام بارک پوری)، اللہ میگھ دے (طارق محمود)، فرار (ظفر پیامی)، دو گز زمین، خوابوں کا سویرا (عبدالصمد)، ایک مرے ہوئے شخص کی کہانی، بے وطن (فخر زماں) کے علاوہ اور بہت سے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان ناولوں میں صحافت کے دباؤ کو تو سمجھا جاسکتا ہے لیکن اکثر میں خطابت اور جذباتیت کا دفور اور ڈرامائی صورت حال اور معنی خیز واقعات کا فقدان بخلی ضعف اور فنکارانہ بجز کی چغلی کھاتے ہیں۔ نارنگ سے میرا پہلا سوال ہے ہیئت پسند جدیدیت کے دور میں تاریختیت سے بریز یہ ناول کیسے لکھے گئے۔ دوسرا سوال ہے تاریختیت نے ان ناولوں کو فن کا عمدہ نمونہ کیوں نہ

بنایا۔ تیسرا سوال ہے کیا تنقید ان کے فن سے اغماض برت کر اور صرف تاریخت کو حساب میں رکھ کر عمدہ تنقید بن سکتی ہے۔ پھر ایسی تنقید اور ترقی پسند تنقید میں فرق امتیاز کیا ہوگا؟ اگر ان میں سے اکثر ناول مقبول نہیں ہو سکے، قارئین کا وسیع حلقہ پیدا نہیں کر سکے، تنقید کو بھی اپنی طرف متوجہ نہیں کر سکے، تو اس کا سبب ان فنی حربوں کا اسقام تو نہیں جو تاریخی مواد کو فنکارانہ شکل دینے میں ناکام رہے ہیں۔ 'آگ کا دریا' جیسی حوصلہ مند ناول سے بھی غیر اطمینانی کی وجوہ میں کمزور کردار نگاری کا ذکر نمایاں طور پر ہوتا ہے۔ بات پھر وہی آتی ہے، آپ تاریخ لکھ رہے ہیں یا ناول، اور ناول کا ہے سے بنتی ہے، تاریخ سے یا کردار سے..؟

کردار اگر پر چھائیں ہے تو تاریخ بھی دستاویزیت اور صحافت کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ جو باتیں ہم روزانہ اخباروں کے ذریعے جانتے ہیں وہ اگر فرد کا تجربہ نہیں بنتیں تو ناول کا زندہ تجربہ اور معنی خیز واقعہ نہیں، محض خبر ہے۔ آج جب کہ صحافت تک واقعہ نگاری میں افسانوی طرز اور اسلوب اپنا رہی ہے تو ناول پر تو اور بڑی ذمہ داری آ جاتی ہے کہ وہ اپنی فنکارانہ شناخت کو محفوظ رکھے۔ فلم، صحافت اور ٹیلی ویژن کے زمانے میں ناول کو وہی کام کرنا چاہیے جو یہ تینوں نہیں کر سکتے یعنی یہ دیکھنا کہ آدمی اندر سے کیا ہے، تاریخ کے طوفانوں میں اس کے اوپر کیا بنتی ہے اور وہ اندر سے کیسا ٹوٹا بکھرنا رہتا ہے۔ الیاس احمد کدی کے ناول 'قارِ ایریا' میں غنڈہ گردی اور قتل سب فلمی انداز کا ہے۔ الیاس احمد کا کہنا ہے کہ اگر واقعی کوئلے کی کانوں میں مافیا فلمی انداز ہی کا قتل کرتا ہے تو وہ بھی کیا کریں، ان کی بات ٹھیک ہے۔ لیکن خود فلم کو کمرشیل فلم سے بچانے کے لیے آرٹ فلم وجود میں آئی تھی جس نے کیمرے کی آنکھ کو ناول نگاری کی آنکھ میں بدل دیا تھا، جو زندگی جیسی ہے ویسی ہی دیکھتی ہے اور اس لیے اداکاروں کی پسند میں بھی حسن کی بجائے عام زندگی سے مشابہت کو ترجیح دیتی ہے۔

فنکاری کا ایک بڑا مرحلہ تو آرٹ کی صنعت گری سے بچنے کا بھی ہے عبداللہ حسین کا ناولٹ "قید" لیجیے جو ایک حقیقی واقعہ پر مبنی ہے۔ پاکستان کے ایک گانہ میں کسی بدنصیب نے اپنا ناجائز نواز اسیدہ بچہ مسجد کی سیڑھیوں پر رکھ دیا۔ نمازی جب باہر نکلے تو انھوں نے بچہ کو ناجائز ہونے کے گناہ میں سنگسار کر دیا۔ لیکن اس واقعہ پر عبداللہ حسین کی ناول سے وہ دھچکا بھی نہیں پہنچتا جو اس واقعہ کی اخباری رپورٹ سے پہنچتا ہے۔ کرداروں کو پیچیدہ بنانے اور پلاٹ میں گرہیں لگانے کی صنعت گری میں پورا واقعہ اپنا تاثر گنوا دیتا ہے۔ پلاٹ میں گرہ دینے کی یہ کوشش دیکھیے کہ وہ مولوی جس نے بچہ کو سنگسار کرنے کا حکم جاری کیا تھا، بچہ اسی کے مرحوم بیٹے کا نطفہ حرام تھا۔ گویا لاعلمی میں اس نے اپنے ہی پوتے کا قتل کیا ہے جو اس کے مجرمانہ اقدام کی اس کی سزا ہے۔ اس

ناول پر تنقیدوں میں اب نقائص کا ذکر نہیں ہوتا۔ گویا اس واقعہ پر قلم اٹھانا ہی ایک بڑی ذمہ داری کو پورا کرنا ہے۔ میں پوچھتا ہوں اگر ایک دل ہلا دینے والے واقعہ پر بھی عبداللہ حسین پرتا شیر ناولٹ نہیں لکھ پاتے تو ایک ناول نگار کی کون سی ذمہ داری انھوں نے پوری کی۔ اگر منشو اس واقعہ پر افسانہ لکھتا تو ممکن ہے کھول دؤ جیسا دوسرا افسانہ وجود میں آتا جو ہماری سائیکسی میں اتر جاتا۔ جس کی تحت الشعوری لرزشیں زیر زمین آتشیں مادے کی دستاویز کی صورت نسل در نسل محسوس کی جاتیں۔ منشو کہانی کے حسن سادہ کو آرٹ کی مشاطگی اور صنعت گری سے پاکیزہ رکھنے کے گھر سے واقف تھا۔

تاریخیت، ثقافت، کلچر، سماجیات، فلسفے اور آئیڈیولوجی افسانہ کے ڈرائنگ روم کا قیمتی خوبصورت فرنیچر ہیں جو کمرے کی آبی خاموشی میں بے جان پڑے رہتے ہیں۔ ڈرائنگ روم جاگتا ہے انسانی آوازوں اور تمہوں سے۔ آدمی کے قدم رکھتے ہی افکار کے جھاڑ فانوس روشن ہوتے ہیں۔ سماجیات کا آتش داں دہک اٹھتا ہے، اور ثقافت کی منقش کرسی اپنی آغوش وا کرتی ہے۔ زندہ متحرک کرداروں کے بغیر ناول تاریخ کی دستاویز اور ثقافت کا میوزیم ہے۔ کرداروں کی چہل پہل سے ایک چادر میلی سی کا مفلوک الحال گھر، سو گندھی کی کوٹھری، بھولا کی جھوٹری، سوکھے ساون کا دیہاتی مکان، وہ حسن اور معنویت پاتے ہیں جو آرٹ کا بخشا ہوا ہے۔ اور کردار اپنے ماحول میں لوگوں کے بیچ، گھر اور چوپال میں، آفس اور کلب میں شکل پذیر ہوتا ہے۔ ان چیزوں کو گرفت میں لینے کا طریقہ کار حقیقت نگاری ہے جس کی اپنی ایک تاریخ ہے اور حقیقت نگاری کی تاریخ ناول کی تاریخ ہے اور یہ تاریخ اس معاشرے کے لیے پانی کا جھرنہ ہے جو خود ناول کا پیدا کیا ہوا ہے۔ اس جھرنے پر بیٹھ کر آدمی زندگی کا دکھ سکھ، تاریخ کے جبر، وقت کی دست برد، روایتوں کی پائمالی، قدروں کی شکست، آدرشوں کے انہدام، زندگی کی بے معنویت، دکھ کی طویل راتوں اور ستم کے چتے دنوں کی باتیں کر سکتا ہے۔ یہ باتیں ناول کی تنقید کے تار و پود ہیں۔

## اردو کا ایک بد نصیب افسانہ

بیدی کا افسانہ ”گرہن“ اس کی بیرونی بولی ہی کی مانند اردو کا سب سے بد نصیب افسانہ ہے۔ وہ ہمیشہ تنقید کے راہو اور کیتو کے ہاتھوں گہنا تار رہا ہے۔ پیدے حیات اللہ انصاری اور اب شمس الرحمن فاروقی کے ہاتھوں جس طرح افسانہ کا سر قلم ہوا ہے وہ ہمارے فکشن کی تنقید میں ایک نئے المیے کا اضافہ ہے۔

رسالہ ”آج کل“ کے بلونت سنگھ نمبر کے لیے جو کام فاروقی صاحب کو کرنا چاہیے تھا (یعنی یہ کہ بلونت سنگھ کے ایک دو افسانوں میں ہماری دلچسپی پیدا کرتے) وہ تو نہ ہوا البتہ اردو کا ایک شاہکار افسانہ نہایت بے دردی سے موت کے گھاٹ اتارا گیا۔ ایک بڑے نقد کے ہاتھوں ایک بڑے افسانہ کا قتل خون رائیگاں تھا کیونکہ اس کی سرخی سے بلونت سنگھ کے کسی بھی افسانہ کا رخسار گلستاں نہ بنا۔ میرے جیسا اردو کا وہ عام قاری جو نارنگ کی مابعد جدیدیت کی بلی پر ہلاک ہوا ہے اس نے تو ”گرہن“ کو اپنے دل میں جگہ دی تھی، لیکن خود بیدی کو یہ افسانہ کتنا عزیز تھا اس کا اندازہ اس بات سے ہو گا کہ نہ صرف انھوں نے اپنے مجموعے کا نام ”گرہن“ رکھا بلکہ کتاب کا انتساب بھی بولی کے نام کیا، گویا بولی کوئی زندہ اور حقیقی وجود ہے حالانکہ وہ تو صرف ایک افسانوی کردار ہے۔ ذرا اپنے ذہن کو ٹٹولیں اور دیکھیں کہ گردو پیش کے کتنے حقیقی لوگ آپ کے لیے بولی کی مانند زندہ ہیں کہ ان کی ایک ایک حرکت آپ کے ذہن پر نقش ہو اور آپ مسلسل ان کے بارے میں سوچتے رہتے ہوں۔ یہ آرٹ کا کرشمہ ہے۔ زندگی کا خالق خدا اور آرٹ کا انسان ہے اور آرٹ میں خدا کا بنایا ہوا فانی انسان لافانی بنتا ہے۔ وہ جو زندگی میں حرف غلط کی طرح مٹ گیا آرٹ میں دائمی سوالیہ نشان بن جاتا ہے کہ بولی جیسی وہ زندگی جو غم کا انبار بے پایاں ہے خالق کے کون سے جو دو کرم کا برہان ہے۔ اس طرح

آرٹ میں خدا کی خدائی کا حساب بے باق ہوتا ہے۔ تم ہے یا کہ کرم تیری لذت ایجاد۔ آسمان پر خدا اور زمین پر افسانہ نگار دونوں پتھرائی آنکھوں سے دیکھتے ہیں کہ آسمان پر چاند پوری طرح گہنا گیا ہے اور زمین پر سرائے میں سے ایک عورت نکل کر بھاگتی ہے۔ سرپٹ، بگٹٹ، وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، پابنتی اور دوڑنے لگتی۔ خدا کی آنکھ اس لیے پتھرائی ہے کہ یہ منظر بہت عام ہیں اور دنیا غم و اندوہ کا گہوارہ ہے۔ اس دنیا کی تخلیق کا، اپنی لذت ایجاد کا جو لطف تھا وہ لے چکا۔ اور اب دنیا کو اس کے کرے کا پھل بھوگنے کے لیے چھوڑ دیا۔ افسانہ نگار کی آنکھ اس لیے پتھرائی ہے کہ اسے افسانہ تخلیق کرنا ہے، آنکھیں نمناک ہو جائیں تو وہ اس منظر کی تاب نہیں لاسکے جسے آرٹ کا کرشمہ بننا ہے۔ اس کام کے لیے ضروری ہے کہ آنسو آنکھوں میں جذب ہو جائیں تاکہ چشم تخیل دامن لاسے بغیر اس منظر کو دیکھ سکے جسے فنکارانہ تخیل ایک ایسے اثاثے میں بدل دیتا ہے جو زندگی بھر ہمیں ہانٹ کرتا ہے۔ خدا اسی معنی میں آرٹسٹ نہیں کہ اسے اثاثے بنانا نہیں آتا۔ وہ صرف خوں چکاں واقعات اور اذیت ناک پتائیں پیدا کرتا اور انہیں پتھرائی آنکھوں سے دیکھتا رہتا ہے۔ اس کے پاس حیات ہے، کتاب حیات نہیں، زندگی ہے زندگی کا افسانہ نہیں جسے وہ کسی ہوئی کے نام منسوب کر سکے۔

حیات اللہ انصاری فنکار تھے لیکن فن کے کر سمجھ نہ سکے کیونکہ نقد نہیں تھے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ ناقدانہ بصیرت تخلیقی بصیرت ہی کی مانند اتنی کمیاب ہے کہ تخلیقی فنکاروں تک کو عطا نہیں ہوتی۔ ”سرہن“ پر انصاری صاحب کی کم فہم زندگی پہنچانے والی تنقید کا نہایت ذہین اور مدلل جواب انہیں اشفاق نے دیا ہے۔ فاروقی کی تنقید پر ان کی خاموشی اس عام خاموشی کا ایک حصہ ہے جو ہماری تنقید پر چھائی رہی اور قلم کو بغداد اور افسانہ کو قیمہ بنتے دیکھتی رہی اور آف تک نہ کیا۔ وہ بھی خاموش رہے جنہوں نے بیدی پر پی ایچ ڈی کے مقالے لکھے اور اس کے نام کی روٹی کھاتے ہیں اور انہوں نے بھی چپ سادھ لی جو بیدی پر سمیناروں اور خاص نمبروں میں گنجل مضامین لکھ لکھ کر تنقید کے سر مابنے بیٹھے ہیں۔ وہ نوجوان افسانہ نگار جنہیں ہمیشہ مجھ سے یہ شکایت رہی کہ میں بیدی اور منٹو سے آگے دیکھ نہیں پاتا یا بہ قول شیوکل احمد میں وہ تھانیدار ہوں جس کے ایک ہاتھ میں بیدی کا اور دوسرے ہاتھ میں منٹو کا ڈنڈا ہے اور میں نے افسانہ نگاروں کو اسی ڈنڈے سے ناپتا اور پیتا ہوں، وہ بھی خاموش رہے بلکہ انور خاں نے تو

شاید فاروقی کے مضمون کی تعریف میں خط جی لکھا۔ ان لوگوں نے بھی چپ سادھ لی جنہیں مہدی جعفر اور حامدی کا شمیری کی طرح ہر اس افسانہ کا تجربہ کرنے کا ہو کا ہوتا ہے جو شیر کی طرح ان کے ہاتھ لگتا ہے۔ میرے لیے بھی مصلحت تو خیر اسی میں تھی کہ میں بھی خاموشی کا جزو بن جاتا تاکہ جس بات کی میں کوشش کر رہا تھا کہ یہ تاثر نہ پیدا کروں کہ میں نے فاروقی کے خلاف محاذ کھول رکھا ہے اس میں کامیاب رہتا۔ مرحوم وحید اختر نے میرے متعلق کہیں لکھا تھا کہ میں ہر احتمالہ بات پر اٹھ پلے کر کھڑا ہو جاتا ہوں۔ الفاظ مجھے ٹھیک سے یاد نہیں لیکن ان کا عندیہ یہ تھا کہ وہ اتنے کچلے نہیں۔ بہت سی باتیں حقارت سے نظر انداز کر دینے کے قابل ہوتی ہیں۔ کیا فاروقی نے مضمون کی طرف ہماری خاموشی اسی حقارت کی آئینہ دار ہے یا ہمارے تشیدی دیوالیہ پن یا فاروقی کے فرعونی رعب و اب کا نتیجہ۔

میرا خیال ہے آخری دو باتیں صحیح ہیں۔ فاروقی میرے لیے کبھی اتنے غیہ اہم نہیں رہے کہ ان کی باتوں پر مسکرا کر خاموش ہو جاؤں۔ ٹارنٹ اور فاروقی میرے ہمراز ہیں۔ میں ان سے الگ کبھی جی نہیں سکتا۔ رشتہ لاگ کا بھی ہے لگاؤ کا بھی۔ دراصل لاگ میں شدت لگاؤ میں شدت ہی کا نتیجہ ہے۔ فاروقی کا لکھا ہوا یہ لفظ میری آنکھ کا سرمہ ہے لیکن سرمہ جب کر کر اہوتا ہے تو آشوب چشم آشفٹ بیانی میں بدل جاتی ہے۔ حیات اللہ انصاری کے اس جملہ پر کہ ”کہیں ایسا تو نہیں کہ یہ ہولی ہو جو ظلم ڈھاتی ہو، شوہر پر، سسرال پر اور اپنے بچوں پر۔“ آدمی سوائے ہنسنے یا سر پٹنے کے کیا رد عمل ظاہر کر سکتا ہے۔ فاروقی کا مندرجہ ذیل جملہ اتنا ہی پریشان کن ہے جتنا کہ حیات اللہ انصاری کا ”میرا ہمیشہ یہ خیال رہا ہے کہ بیدی عورتوں کے سچے ہمدرد نہیں ہیں۔ وہ

انہیں ناقص العقل سمجھتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ وہ ناقص العقل رہیں۔“

یہ جملہ پڑھ کر (اور گرہن پر فاروقی کی پوری تنقید ایسے ہی جملوں بلکہ اس سے بھی بڑھ چڑھ کر بڑے جملوں سے بھری ہوئی ہے) نہ میں مسکرایا اور نہ ہی سر پیٹ کر بیٹھ رہا بلکہ غم و غصہ سے بے قرار رہا جو میرا طبعی رد عمل ہے کیونکہ جہاں تک ادب کا تعلق ہے میں نقد کے سرد خون جانوروں میں سے نہیں ہوں۔ خراب شاعری اور خراب افسانوں کو پڑھ کر آدمی خاموشی سے انہیں بھلا سکتا ہے، کیونکہ چینی کے ظروف میز سے میز پر بنے ہوں تو انہیں ایک طرف رکھ کر صحیح و سالم ظروف کو خریداجا سکتا

۲۰ ہے، لیکن جب چینی کے ظروف کی دکان میں بدست سائڈ گھس آئے تو آپ جانتے ہیں آپ کا طرز عمل دوسرا ہو گا۔

جہاں تک تنقید کا تعلق ہے حیات اللہ انصاری اور فاروقی میں بعد المشرقین ہے، لیکن آپ چاہتے ہیں آپ فن پارے کو صحیح نظروں سے نہیں دیکھیں تو آپ سے بھی وہی حالتیں سرزد ہوں گی جو ایک سادہ لوح ذہن سے ہوتی ہیں۔ فاروقی کے زندہ ہیں کہتے ہیں جو دل کے نازک مقامات ہوتے ہیں۔ اسی لیے بت شکن نقاد کبھی بت کو توڑ نہیں پاتا۔ اپنے نوٹے ہوئے اوزاروں کے ساتھ وہ بت کے قدموں میں ہی دبیر ہو جاتا ہے۔ تاریخ میں اس کا ذکر اگر کبھی ہوتا ہے تو اس بت کے حوالے ہی سے ہوتا ہے نہ توڑنے کے لیے اس نے اپنی طاقت ضائع کی تھی۔ عبداللطیف کا نام آج کون جانتا ہے۔ اگر ان کا ذکر نہیں ملتا ہے تو غالب سے حوالے سے ہی ملتا ہے جسے خاک میں ملاتے ملاتے وہ خود خاکستر ہو گئے۔ بات دراصل یہ ہے کہ فن اور ذہن کے ساتھ قاری کا رشتہ ذوق و شوق، کیف و نشاط، تعریف و تہنیت اور عشق و پریش کا ہوتا ہے۔ جبکہ نقد اور نقاد سے ساتھ یہ رشتہ دانشورانہ اور ناقدانہ ہوتا ہے، اور دانشوری شغال صفت ہے۔ ایک اومیزی وہ سری اومیزی کی پاؤں کو اچھی طرح پہچانتی ہے۔

بیدنی اور منٹو افسانوں کے تجربے لیتے وقت ایک اندرونی خلش مجھے رہتی تھی کہ یہ نقد نام پر حیاں کو بیان کرنے والا کاروبار تو نہیں۔ لیکن اب مجھے لگتا ہے کہ صاف ستھرے حقیقت پسند افسانوں کی فنی اور معنوی ضخیم کا حامد بھی جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں اتنا سیدھا سا نہیں۔ اگر فاروقی جیسا کہ سنچ اور سخن شناس نقاد بھی غصہ کریں گے تو دوسروں کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ دوسروں سے میرا مطلب قطعی عام قاری نہیں ہے۔ کیونکہ وہ تو ویسے بھی پاپیادہ ہوتا ہے اور یہ تو شہسوار ہی ہوتے ہیں جو میدان جنگ میں گرتے ہیں۔

کیوں گرتے ہیں اس کی وجوہات بے شمار ہیں اور اکثر و بیشتر پردہ خفا میں رہتی ہیں۔ کبھی کبھی ان پر وہ نشیمن وجوہات ہیں سے کسی مسماۃ کے رخسار، آئینہ یا پیراہن سے چلمن تحریر نکلیں ہو جاتی ہے تو طائر ظن و قیاس پر تولنے لگتا ہے۔ کسی کا یہ قول اب دنیا کے نقد کی ضرب المثل بن چکا ہے کہ اسلوب کی خرابیاں اکثر کردار کی خرابیوں کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ فاروقی کی زیر بحث تحریر میں ناقدانہ کردار کی کوئی کمزوری جھلکتی ہے اس کا ذکر

آگے آئے گا۔ سر دست فاروقی کا دوسرا بیان دیکھیے جو مندرجہ بالا اقتباس کو مثالوں سے واضح کرتا ہے۔ فاروقی لکھتے ہیں:

”بیدی کے بارے میں ہم کہتے ہیں کہ وہ عورت کی مظلومی کے تجربہ کو آفاقی اور کائناتی سطح پر پیش کرتے ہیں۔ ’لاجونتی‘ اور ’میتھسن‘ جیسے افسانوں کو پڑھ کر مجھے تو احساس ہوتا ہے کہ بیدی چاہتے ہیں کہ عورت مظلوم ہی رہے کہ اس کی مظلومیت میں انھیں دیویوں کی سی شان نظر آتی ہے۔“

فاروقی کی یہ تنقید ہمارے اس افسانہ نگار پر ہے جس نے پہلی بار اپنے افسانوں کے ذریعہ عورت کی عظیم اور خوبصورت متھ کی تعمیر کی۔ جدید تنقید میں اسطور اور اساطیر کی ڈفلیاں خوب بجتی ہیں لیکن شاید ہم ان لفظوں کے معانی سے بھی ٹھیک واقف نہیں۔ بہر حال اسطور وجود کی تمام پنہائیوں کا احاطہ کرتا ہے۔ عورت ماں بھی ہے، بہن بھی، بیٹی بھی، اور تیج پر بیسوا بھی اور جمنی اور پالنبہار کے روپ میں دیوی بھی۔ فاروقی کے ایک اور ناپسندیدہ ذکاوت فراق نے اپنی نظموں اور رباعیات کے ذریعہ اور بیدی نے اپنے افسانوں کے ذریعہ عورت کے تمام روپ پیش کیے ہیں۔ کوئی ایک روپ عورت کا مکمل روپ نہیں، اور سب روپ مل کر اسے قدرت کا وہ حیرت انگیز اور دل آویز کرشمہ بناتے ہیں جسے دیکھ کر مرد (کم از کم بیدی کے افسانوں کا مرد) چکرا جاتا ہے۔

بیدی کی ہر عورت، عورت ہے اور کوئی عورت دیوی نہیں ہے۔ بیدی نے صرف اپنے ایک کردار کو، جو بے حد ارضی ہے، دیوی کا ڈامنشن عطا کیا ہے اور وہ ہے ”ایک چادر میلی سی“ کی رانو۔ اور یہ بھی اس وجہ سے نہیں کہ وہ مظلوم ہے۔ رانو مظلومیت میں تو غربت، بھوک، بیچارگی اور دکھ کی ایسی ماری ہوئی ہوئی پھوٹی عورت ہے کہ حیوانیت کی سطح پر گر جاتی ہے۔ (بھوک کے مارے بچوں کا بھی خیال نہ کر کے چاول کی پوری پٹیلی صاف کر جانے والا واقعہ دیکھیے) بلکہ اس لیے کہ زندگی کی ہر المیہ کی اور آزمائش میں رانو کا رویہ اثباتی ہے۔ مقاومت، صبر اور ثابت قدمی کے ذریعہ وہ اپنی ذات اور اپنے پر یوار کو افلاس، توکھی چار، تشدد، ہلاکت اور تاریکی کی قوتوں سے بچالاتی ہے۔ قبولیت کی راہ کے آخری سنگ گراں کو وہ اس وقت توڑ دیتی ہے جب اپنے بدکردار شوہر تلوکا کے قاتل کو اپنے داماد کے طور پر قبول کرتی ہے۔ اس وقت بیدی

صرف اتنا اشارہ کرتے ہیں کہ سنہری کلسوں سے دیوی کا طلائی تبسم منعکس ہو کر رانو کے چہرے پر پڑ رہا تھا اور اسے منور کر رہا تھا۔ یہ اشارہ بھی رانو کے دیوی بننے کا نہیں بلکہ اس پر دیوی کی برکتوں کے نزول کا ہے۔ جب بیدی رانو کے معاملہ میں، جس کے حقیقت پسند کردار پر دیوی کے اسطور کی چھوٹ پڑتی ہے، اتنی احتیاط سے کام لیتے ہیں کہ رانو رانو ہی رہے دیوی نہ بنے تو ظاہر ہے ان کے دوسرے نسائی کرداروں کی پیشکش میں فنکارانہ احتیاط کا کیا عالم ہو گا۔ بیدی کا نسوانی کردار ہمیشہ افسانہ کی حقیقت پسند زمین پر اپنے قدم جمائے رکھتا ہے۔ بیدی نہ تو اسے آئیڈیالائز کرتے ہیں نہ رومانٹی سائز۔ نہ تو اسے تمثیلی بناتے ہیں نہ جذباتی۔ نقادوں کو یہ بات گروہ میں باندھ لیتی چاہیے کہ باوجود افسانوں کی بافت میں اساطیر کے تاروپود سے کام لینے کے بیدی کے افسانوں کی ہر عورت عصمت اور منثو کی عورت کی مانند عورت ہی رہتی ہے۔ نہ آر کی ٹائپ بنتی ہے نہ آئیڈیل۔

حیات اللہ انصاری کی غلطی یہ تھی کہ انھوں نے ٹائپ اور آر کی ٹائپ میں دو برابر دو کی مماثلت دیکھی۔ مظفر علی سید بھی نارنگ کی اسطوری تعبیر کے ردِ عمل میں حیات اللہ انصاری کے نقش قدم پر چل نکلے اور یہ نہ دیکھ پائے کہ اسطوری ڈائجمنشن افسانہ کو کیسا فنکارانہ حسن اور معنوی تہہ داری عطا کرتا ہے۔

فاروقی نے مظلوم عورت کی مثال میں لاجونتی اور میتھن کا نام لیا ہے۔ اگر فاروقی لاجونتی کو مظلوم عورت کا ٹائپ سمجھتے ہیں تو غلطی کرتے ہیں۔ فسادات میں مغویہ عورت کا تجربہ بولناک ہوتا ہے جو اس کی پیتا کو ایک عام گرہستن کی مظلومیت سے مختلف بناتا ہے۔ ایک ہی ڈنڈے سے افسانوں کے ریورز کو ہانکنے کا مدد سانس رویتے ان نزاکتوں کو حساب میں نہیں رکھتا۔ شعر و افسانہ میں ہم نے کثیر المعنویت اور معنوی تہہ داریوں کا سبق فاروقی صاحب ہی سے پڑھا ہے۔ افسانہ کے کسی ایک پہلو کو حاصل افسانہ سمجھ لینا جزو کو کل سمجھنا ہے جو کسری تنقید کی صفت ہے۔ بیدی لاجونتی میں مظلومیت سے نظریں نہیں چراتے لیکن اس سے ماوراء انسانی رشتوں کے کسی اور ہی گہرے اور معنی خیز رمز کو دیکھ رہے ہیں۔ افسانہ میں یہ اشارہ پنہاں ہے کہ لاجونتی اور اس کے اغوا کرنے والے کے درمیان جو جنسی رشتہ تھا اس میں پایولوجی اپنا کام کر رہی تھی۔ گویا خوف کے گد لے پانیوں میں لذت کا زیریں دھارا اس تعلق کو پیچیدہ بناتا ہے۔ لاجونتی کو اس کا

شوہر سندر لال پٹیا بھی کرتا تھا لیکن لاجوتی سندر لال سے ڈرتی نہیں تھی کیونکہ وہ اس کی پریتیا یا منکوحہ تھی اور شادی معاشرتی عہد نامہ ہونے کے سبب عورت کے لیے موجب تحفظ ہوتا ہے کیونکہ سماج اس کا شاہد ہوتا ہے۔ (بیدی اپنے افسانوں میں خصوصاً ایک چادر میلی سی میں ازدواج کی اہمیت پر بہت زور دیتے ہیں) اغوا کرنے والا مسلمان مرد لاجوتی کو مارتا نہیں تھا پھر بھی لاجو اس سے ڈرتی تھی، کیونکہ منکوحہ نہ ہونے کے سبب اس تعلق میں سماج کی کوئی سانسجھے داری نہیں تھی۔ مرد کی کوئی ذمہ داری نہیں تھی اور لاجو غیر محفوظ تھی۔ مرد جب بھی چاہتا اسے گھر سے نکال سکتا تھا یا جیسا سلوک چاہتا کر سکتا تھا۔ افسانہ میں زور مظلومیت پر نہیں بلکہ لاجوتی کی نفسیاتی اور سماجی حالت پر ہے۔ اگر لاجوتی واپس اپنے گھر لائی نہ جاتی تو اغلب قیاس یہ ہے کہ بہت سی مغویہ عورتوں کی مانند وہ بھی اپنے خوف پر غالب آجاتی اور اپنے اغوا کرنے والے مسلمان مرد کے ساتھ سنسار بسا لیتی۔ ظاہر ہے ایسی کہانی کا آرکی ٹائپ بلبل گر فٹار اور صیاد کی محبت ہے۔ فاروقی صاحب کی نظر افسانہ کے ان نکات پر ہوتی تو وہ ایسا دھوکہ بیان نہ دیتے کہ بیدی لاجو کو بھی مظلوم رکھ کر اسے دیوی بنانا چاہتے ہیں۔ افسانہ میں دیوی کی معنویت فاروقی صاحب کے سر سے گزرتی۔ یہاں تو دیوی کا پورا تصور طنز یہ ہے۔ افسانہ کے کلیدی معنی تو یہی ہیں کہ سندر لال کا ہر دے پلٹنا ہو گیا ہے اور اسے واپس لانے کے بعد سندر لال اسے دیوی کی طرح پوجتا ہے۔ اور لاجو دیوی بننا نہیں چاہتی، عورت ہی رہنا چاہتی ہے۔ ایسی عورت جو گاجر سے روٹھے تو مولیٰ سے من جائے، لاجوتی اور اس کے خالق راجندر سنگھ بیدی کی آرزو یہی ہے کہ لاجوتی عورت رہے۔ سندر لال اور شمس الرحمن فاروقی اسے عورت نہیں دیوی دینا چاہتے ہیں۔ وہ حقیقت کو نہیں اپنے ذہن کی پرچھائیوں کو دیکھ رہے ہیں۔ سندر لال زندگی میں اور فاروقی افسانہ میں عورت کو سمجھ نہیں پاتے۔ وجہ یہ ہے کہ سندر لال اور فاروقی دونوں بیدی سے زیادہ خود کو عورت کا ہمہ رہنا چاہتے ہیں۔

اگر فاروقی صاحب ”میتھسن“ کو پڑھ کر بھی یہی سمجھتے ہیں کہ بیدی چاہتے ہیں کہ عورت مظلوم ہی رہے تو انھوں نے کوئی دوسرا افسانہ پڑھا ہے ”میتھسن“ نہیں پڑھا۔ افسانہ میں کیرتی کا کردار ایک بے حد غریب اور ذکھی لڑکی کے خود آگہی اور شعور کے مقام کو پہنچنے، اپنے جسم، اپنی ذات، اپنے وجود سے آگاہ ہونے، سادہ لوحی اور انفعالی

سے نکل کر آزادی انتخاب اور ذات کے اثبات کے دائرے میں داخل ہونے کا کردار ہے۔ بیدی کے افسانوں کی دو تھپڑیں نقدوں کو ہمیشہ یاد رکھنی چاہئیں۔ ایک وہ جو کوئی آواز پیدا نہیں کرتی اور ریلے کی انگلیوں کے نشان ہوئی کے گالوں پر چھوڑ جاتی ہے۔ دوسری وہ جو کیرتی گنگن ملہ کو مارتی ہے اور جس کی آواز دور تک پہنچتی ہے۔ اس آواز کو نہ سننے میں نقد کے لیے خطرات پنہاں ہیں۔ کیرتی تھپڑ مارتی ہے، شیلپ کے پورے پیسے وصول کرتی ہے، شیلپ کے لیے سراجو کے ساتھ کھجور ابو جا کر میٹھن کا تجربہ حاصل کرتی ہے اور سراجو کے سامنے سے بے نیاز گزر جاتی ہے۔ کیرتی تو مظلوم اور دیوی دونوں پر ایروز کی طاقت سے جگمگاتی عورت کی ظفر مندی کی علامت ہے۔

”نرہن“ کے متعلق فاروقی صاحب لکھتے ہیں

”بیدی کے افسانے میں سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس بات کی کوئی وثوق انگیز وجہ نہیں بیان کی گئی کہ ہونی اپنے گائٹو کے آدمی کی بات مان کر اسٹیمر سے اتر کر اس کے ساتھ کیوں چلی جاتی ہے۔ اسٹیمر والے ہوں تو پریشان کر رہے تھے کہ وہ بٹکٹ تھی۔ جب اس کے گائٹو کا آدمی اسے پہچان کر اس کی مشکل حل کرنے کے لیے آگے آتا ہے تو فطری بات یہ تھی کہ وہ اس کا ٹکٹ خرید دیتا، لیکن وہ اسے طعن دیتا ہے کہ تو نے شریعوں والے کام نہیں کیا ہے۔ پھر بہت ہے کہ اسٹیمر سے اتر آؤ۔ رات کی رات سرائے میں آرام کر لو۔ صبح پو پھنے لے چوں گا۔ ظاہر ہے کہ ہونی جیسی سادہ لوح عورت کو بھی یہ بات مشکوک اور منحوش لگنا چاہیے تھی، لیکن وہ اپنے ہاتھ سے اپنے پاؤں پر کھبازی مار کر اس کے ساتھ چل دیتی ہے۔ اس بات کا کوئی واقعاتی یا نفسیاتی جواز نہیں لیکن شاید بیدی چاہتے ہیں کہ ان کی عورتیں بالکل سادہ لوح، ارادہ اور Initiative سے عاری اور معمولی نکاحات سے بھی محروم رہیں۔ میرا ہمیشہ یہ خیال رہا ہے کہ بیدی عورتوں کے سچے بہمدار نہیں، وہ انہیں ناقص العقل سمجھتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ ناقص العقل رہیں۔“

یہ تخریبی اور خراب تنقید کا غیر تاک نمونہ ہے۔ تعبیر اور تفسیر سے اختلاف کی گنجائش تو ہمیشہ رہتی ہے لیکن جب نقد اور وہ بھی فاروقی جیسا نقد، جس کے یہاں متن کے

ذکر سے ایوان نقد کے سقف و بام کو نچتے ہوں، وہ افسانہ کے متن کو بھی صحیح طور پر پڑھ نہیں رہا ہو تو جو کچھ افسانہ میں وقوع پذیر ہو رہا ہے اسے صحیح طور پر دیکھے گا جیسے اور نہیں دیکھے تو ظاہر ہے اس کی تعبیر بھی نیز ہی ہوگی۔ اگر فاروقی کی باتیں سچ ہیں تو ”گرہن“ دو کوڑی کا افسانہ ہے اور اگر سچ نہیں تو فاروقی کی باتیں دو کوڑی کی ہیں، ان کی گراں مایہ تنقید پر بد نما داغ۔ ہولی اپنے گائٹو کے آدمی کی بات مان کر اسٹیمر سے اتر کر اس کے ساتھ کیوں چلی جاتی ہے اس کی وثوق انگیز وجہ افسانہ میں موجود ہے لیکن فاروقی تو وہ نظر نہیں آرہی کیونکہ وہ جان بوجھ کر اسے دیکھنا نہیں چاہتے۔ دیکھ لیں تو ”گرہن“ کو خراب افسانہ ثابت کرنے کی ان کی تمام کوششیں رایکاں جا میں گی۔ چنانچہ وہ افسانہ نے متن کی اپنی پیشکش میں بے ایمانی سے کام لیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ اسٹیمر والے ہوں و پریشان کر رہے تھے کہ وہ بے ٹکٹ تھی۔ اگر بات اتنی ہی تھی تو مٹی معمولی ہے۔ بے قصور ہولی بھی نہیں اور قصور وار اسٹیمر والے بھی نہیں، لیکن افسانہ میں یہ واقعہ کتنا لرزہ نینا ہے اسے اصل متن میں دیکھیے۔ بیدی لکھتے ہیں

”(ہولی) کچھ عرصہ تک لالچ لے آئی کوٹنے میں بدحواس ہو کر بیٹھی رہی۔ پونے آٹھ بجے کے قریب ایک مینڈل آیا اور ہولی سے ٹکٹ مانگنے لگا۔ ٹکٹ نہ پانے پر وہ خاموشی سے وہاں سے ٹل گیا۔ چھ دیر بعد ملازموں کی سرگوشیاں سنائی دینے لگیں۔ پھر اندھیرے میں خفیف سے ہنسنے اور باتیں کرنے کی آوازیں آنے لگیں۔ کوئی کوئی لفظ ہولی کے کان میں بھی پڑ جاتا۔ مرغی دو لے چابیاں میرے پاس ہیں۔ پانی زیادہ ہو گا۔

اس کے بعد چند وحشیانہ قہقہے بلند ہوئے۔ اور چھ دیر بعد تین پار آدمی ہولی کو ایک تاریک کونے کی طرف دھکیلنے لگے۔ اسی وقت آبکاری کا ایک سپاہی لالچ میں وارو ہوا۔“

فاروقی کے یہاں جو معاملہ محض ٹکٹ کا اور ہولی کو پریشان کرنے کا ہے وہ تو افسانہ میں ہوسناک ملازمین کے ہاتھوں ہولی پر گزارے جانے والے ایک بھیانک رویہ زنا کی صورت اختیار کرنے والا ہے۔ حیوانوں کے شلجے میں رقتار خوف زدہ، نرا دھار، پار بچوں کو چھوڑ کر بھاگی ہوئی، سات صبیٹے کی حاملہ حواس باختہ ہولی کی اس وقت حالت کیا ہوگی، فاروقی کو اس میں نہ کوئی دلچسپی ہے نہ اس کا کوئی اندازہ اور یہ ہولی کا سب سے بڑا

المیہ ہے۔ رسیلا اسے نہیں سمجھتا۔ اس کی ساس اسے نہیں سمجھتی۔ اس کا دیور اسے نہیں سمجھتا کہ وہ تو سب گنوار ہیں۔ اردو کا سب سے بڑا نقد بھی اسے نہیں سمجھتا تو ہولی کو سمجھے گا کون۔

کھتورام نہ صرف ہولی کے گانٹھ کا اور اس کے بچپن کا کھیل ہوا تھا بلکہ اس وقت جب کہ وہ ایسی مصیبت میں گرفتار تھی جو عورت کی زندگی کا سب سے ہولناک تجربہ ہو سکتا ہے، وہ اس کا نجات دہندہ، مددگار اور محسن بن کر آیا تھا۔ اس کا ہاتھ تھا منا، اس کے شرن میں چل دینا ہولی کے لیے بالکل فطری بات تھی۔ فاروقی کہتے ہیں اس کے کہنے پر اسنیر سے کیوں اتر آئی۔ میں کہتا ہوں جس اسنیر میں اس کی عصمت دری کی جانے والی تھی، وہ اسی میں بیٹھی رہتی، اسی میں سفر کرتی، کھتورام سے کہتی بھٹیاب تم جاؤ، یہ لوگ مجھے نہیں ستائیں گے۔ کیا چاہتے ہیں فاروقی صاحب۔

جب سارنگ دیو گرام کو جانے والی کوئی دوسری کشتی نہیں تھی، جب صبح ناؤ پڑتی تھی، جب ہولی اپنے پیچھے تمام کشتیاں جلا کر بھاگ آئی تھی، اور کھتورام کو وہ اپنا ہی آدمی سمجھتی تھی، اس وقت رات کی رات سراسے میں ٹھہر جانے کی بات اسے کیوں مشکوک اور مخدوش لگے۔

بات دراصل یہ ہے کہ پورے تجربے میں فاروقی کی نظر ہولی پر مرکوز ہی نہیں ہوتی۔ انھوں نے اس کے متعلق چند فیصلے کر لیے ہیں جو افسانہ کے سرسری سطحی اور مسخ مطالعہ پر مبنی ہیں۔ ہولی کیا ہے، اس کا ذکر کیا ہے، اس کی ذہنی حالت کیا ہے، اس میں انھیں کوئی دلچسپی نہیں۔ ہولی ڈکھی ہے، ساس سسر اور شوہر کی بہت ستائی ہوئی ہے، لیکن چاند گرہن کے وقت وہ اپنے بچوں کے ساتھ اشان کر نے ندی پر آتی ہے۔ جب وہاں وہ اپنے میکے سارنگ دیو گرام کو جانے والی لانچ دیکھتی ہے تو میکے بھاگ جانے کا اضطراری اور خوفناک فیصلہ کرتی ہے۔ یہ اتنا بڑا فیصلہ ہے کہ اس کے بعد وہ کوئی فیصلہ کرنے کی اہل نہیں رہتی۔ وہ جھٹ کر اپنے بچہ کا منہ چومتی ہے اور بچہ کے زخماں پر آنسو کا ایک قطرہ گرتا ہے اور وہ بھاگ کھڑی ہوتی ہے۔ اس کے دل میں غم و اندوہ اور خوف و دہشت کا جو کبرام ہو گا ہم اس کا قیاس کر سکتے ہیں۔ اس کی حالت قید سے بھاگے ہوئے جانور کی ہے، ہراساں اور بیہوش زدہ۔ وہ لانچ میں جا کر سبھی سمٹی ہوئی ایک کونے میں بیٹھ جاتی ہے۔ فاروقی نے متن دھیان سے پڑھا ہوتا تو بدحواسی کا لفظ انھیں بھی

نظر آتا۔ بیدی لکھتے ہیں: ”کچھ عرصہ تک لانچ کے ایک کونہ میں بدحواس ہو کر بیٹھی رہی۔“ آدمی سادہ لوح ہو یا زیرک، خطرناک حالت کے شکنجہ میں جب بدحواس ہو جاتا ہے تو کچھ سوچ نہیں پاتا، اور اس وقت جو اسے خطرے سے باہر نکال لیتا ہے اس کی ہر بات مان لیتا ہے۔ بدحواسی میں آدمی اپنا ارادہ و عمل کھو بیٹھتا ہے اور دوسروں کے کہنے پر کام کرتا ہے۔ اس میں کم ذکاوت اور زیادہ ذکاوت کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

فاروقی صاحب لکھتے ہیں: ”جب اس کے گائٹو کا آدمی اسے پہچان کر اس کی مشکل حل کرنے کے لیے آتا ہے تو فطری بات یہ تھی کہ وہ اس کا ٹکٹ خرید دیتا۔“ اور ہولی کو اسی جہاز پر سفر کے لیے روانہ کر دیتا جہاں چند لمحوں پہلے چار آدمی اس کا ریپ کرنے کے لیے اسے کھینچ رہے تھے۔ میرا خیال ہے اگر فاروقی صاحب خراب شاعری کی طرح خراب افسانے بھی لکھتے تو وہ ایسے ہی مشکل کشا کردار تخلیق کرتے جو بے ٹکٹ عورتوں کے ٹکٹ خرید کر انہیں ریپ ہونے کے لیے جہازوں پر روانہ کرتے رہتے۔

اس احتمال بات کے علاوہ فاروقی صاحب کی تلخیص میں اور بھی غلط بیانیوں ہیں۔ اس کے گائٹو کا آدمی ہولی کو پہچان کر اس کی مشکل حل کرنے نہیں آتا جیسا کہ فاروقی صاحب لکھتے ہیں بلکہ ہولی کتھورام کی آواز سے پہچان کر اسے بلاتی ہے۔ لانچ کے اس حصہ میں اندھیرا اتنا تھا کہ آدمی کے ہولی کو پہچاننے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اسی لیے بیدی نے ایک دوسرے کو آوازوں سے پہچاننے کی بات لکھی ہے۔ فاروقی صاحب لکھتے ہیں کہ ٹکٹ دلانے کا فطری کام کرنے کی بجائے یہ آدمی ہولی کو طعنہ دیتا ہے کہ تو نے شریفوں والا کام نہیں کیا ہے۔ پھر کہتا ہے کہ اسنیر سے اتر آؤ۔ ایسی احتمال باتیں غبی سے غبی افسانہ نگار بھی نہیں لکھے۔ شریفوں والے کام کی بات کتھورام ہولی کو لے کر لانچ سے نیچے اتر آنے اور ڈاک پر قدم رکھنے کے بعد کہتا ہے:

”ہولے، کیا تم اسازھی سے بھاگ آئی ہو؟“

”ہاں“

”یہ سرچھ جادیوں کا کام ہے۔ اور جو میں کاستھوں کو خبر کر دوں تو۔“

ہولی ڈر سے کانپنے لگی۔ وہ نہ تو نواب جادی تھی نہ سرچھ جادی۔ اس جگہ

اور ایسی حالت میں وہ کتھورام کو کچھ کہہ بھی تو نہ سکتی تھی۔“

افسانہ میں ہر واقعہ اور اس کے وقوع پذیر ہونے کے وقت اور مقام کی ایک اہمیت

ہوتی ہے۔ کتھورام اس وقت ہولی کے لیے فرشتہ رحمت ہے، لیکن اب اس کا دوسرا روپ ظاہر ہوتا ہے۔ کتھورام سارنگ دیو گرام سے بڑی اُمنگوں کے ساتھ نکلا تھا اور ساہمٹی پار کر کے نامعلوم دیس کو چلا گیا تھا۔ آبکاری کے سپاہی کی اسفل نوکری اس کی تمنائوں کی شکست کی علامت ہے۔ بھرشت دنیا میں وہ اپنے بچپن اور گائو کی معصومیت کھو کر بھرشت ہو چکا ہے۔ اس کی باتیں ہولی پر اس کی گرفت کو مضبوط کرتی ہیں اور ابھی ہولی نے اطمینان کی سانس بھی نہ لی تھی کہ اسے دوسرے خوف میں مبتلا کر دیتی ہیں۔ سرچہہ جادی والی بات کا ہولی کے پاس کوئی جواب نہیں ہے۔ پورے افسانہ میں ہولی جو بھی کرتی تھی گھر والوں کی نظر میں غلط تھا۔ ہولی کو سب کچھ خاموش برداشت کرنا پڑتا تھا کیونکہ اپنے حق میں وہ جو بات بھی کہنا پڑتی اس کے خلاف ہی جاتی۔ بے قصور سہنے والا جب اپنی بے گناہی کے اظہار کے لیے بھی زبان نہ کھول سکے تو یہ ظلم کی انتہا ہے اور ہندوستانی سماج میں عورت پر یہ خاموش ظلم صدیوں سے اس قدر عام ہے کہ پورا معاشرہ اس کا مادی ہو چکا ہے۔ مظلوم کا مسئلہ سرچہہ جادی اور نباب جادی کا ہوتا ہی نہیں۔ ہولی پھر کچھ کہنا پڑتی ہے اور کہہ نہیں پاتی۔ اس جگہ اور ایسی حالت میں وہ کتھورام سے کیا کہتی۔

کتھورام ہولی کے لیے پھر بھٹوان کا روپ اختیار کرتا ہے۔ ”ڈرو نہیں بولے، میں تمہاری برمد کروں گا۔ یہاں سے کچھ دور ناؤ پڑتی ہے۔ پوچھنے لے چوں گا۔“ سر اے کے مالک کے پوچھنے پر جب ہولی کو اپنی چٹی بتاتا ہے تو بیدی لکھتے ہیں: ”ہولی کی آنکھیں پھرانے لگیں۔ ایک دفعہ اس نے اپنے پیٹ کو سہارا دیا اور دیوار کا سہارا لے کر بیٹھ گئی۔“ کیا اس ناگفتہ بہ صورت حال میں گرفتار ہولی یا کسی بھی عورت کے متعلق آدمی یہ سوچے گا کہ وہ بے وقوف ہے، اس میں ذکاوت نہیں، ارادہ و عمل نہیں، یا یہ سوچے گا کہ بیچاری ایک اور مصیبت میں پھنس گئی ہے، نہ ہاں کہہ سکتی ہے نہ نا کہہ سکتی ہے، نہ آگے جاسکتی ہے نہ پیچھے، نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے۔ اور آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا میرے آگے والی کیفیت ہے۔ مصیبت میں گرفتار ایک کمزور عورت کی دویدھا کو فاروقی دیکھ نہیں پاتے تو ان سے یہ توقع کہ وہ نفسیاتی اور جذباتی گتھیوں کو سمجھ پائیں گے عبث ہے۔ فاروقی صاحب لکھتے ہیں:

”افسانے میں کمزوری یہ ہے کہ ہولی کا کردار پوری طرح انفعالی ہے۔“

سسرال کے نفسیاتی اور جسمانی مظالم کو وہ چپ چاپ سہتی ہے۔ بھاگ نکلنے کے لیے اس کے پاس کوئی منصوبہ نہیں۔ سسرال اور سرائے دونوں جگہ سے وہ بالکل اندھوں کی طرح نکلتی ہے۔ اور اس میں مقاومت بالکل نہیں۔ اس کا سب سے بڑا احتجاج یہی ہے کہ وہ بھاگ نکلے اور پھر (غالباً) خودکشی کی کوشش کرے۔ اس کا کردار بالکل یک رنگا ہے اور اس پر جو گزرتی ہے محض صیغہ مبالغہ ہی میں گزرتی ہے۔ افسانہ کا انجام ڈرامائی سے بڑھتے بڑھتے میلوڈرامائی ہو گیا ہے۔“

افسانہ کی گردن مارنے کے لیے فاروقی کے قلم کا یہ کاری وار ہے، لیکن غور سے دیکھیں تو فاروقی کا ہر لفظ غلط ہے اور ہر بیان سفید جھوٹ ہے۔ بولی کا کردار بالکل انفعالی نہیں۔ رسیلا کی پانچ انگلیوں کے نشان اس کے گال پر اسی لیے ہوتے ہیں کہ اس نے سامنے جواب دیا تھا۔ ایک خاموش احتجاج وہ ہے جو پورے افسانہ میں بولی کے سوچ کی صورت جاری و ساری ہے۔ وہ سوچتی رہتی ہے، اپنی ساس کے طعنوں تشنوں پر، دیور کی مار پیٹ پر، سسر کی ڈانٹ دھمکی پر، رسیہ کی زیادتیوں پر، اسے پاکان کر دینے والی پے پے زچکیوں پر، اس کی سوچ میں بڑا تیکھا پن، لمبھی اور طنز ہے۔ یہ تلخی اور طنز لڑائی جھگڑے کی صورت میں ظاہر ہو تو بولی لڑا کو اور زبان دراز عورت بن جائے گی اور افسانہ اس تاثر سے محروم ہو جائے گا جو ایک دکھی وجود کی خاموش اذیت سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ خاموش اذیت، یہ بے زبان دکھ کا سلسلہ بولی سے شروع ہوتا ہے تو نازیوں کے کنسنٹریشن کیمپ پر ختم ہوتا ہے۔ مظالم کو چپ چاپ سہنا انفعالیست نہیں، مجبوری اور بے بسی ہے۔

بولی سے بر ملا احتجاج کی توقع نقد کی ایسی خود رائی ہے جس کے ذریعہ وہ افسانہ نگار پر اپنی فضیلت ظاہر کرتا ہے۔ یہاں فاروقی بیدی سے زیادہ عورت کے ہمدرد اور خیر خواہ نظر آتے ہیں۔ اتنے بڑے نقد ہو کر فاروقی اتنی بات نہیں سمجھتے کہ تجویزی تنقید تنقید کی خراب قسم ہے۔ وہ اس بن لکھے معاہدے کا بھی لحاظ نہیں کرتے جو قاری اور افسانہ نگار کے درمیان ہوتا ہے کہ قاری اس افسانہ کو جی پڑھے گا جو افسانہ نگار دے رہا ہے، کسی دوسرے قسم کے افسانہ کی طلب اور توقع کیے بغیر۔ وہ بی اسے میں پڑھا ہوا اپنا یہ سبق بھی بھول جاتے ہیں کہ اگر ہملٹ اور آتھیلو کے کردار ایک دوسرے سے بدل جائیں تو کوئی ٹریجیڈی وقوع پذیر نہیں ہو۔ کردار بدل جانے سے افسانہ بدل جاتا ہے۔ یہ بھی

ممکن تھا کہ ہولی اگر احتجاج کرتی، مقاومت کرتی، اینٹ کا جواب پتھر سے دیتی، تو اسے زد و کوب کیا جاتا اور رسیلا اس پر منی کا تیل چھڑکتا اور دیور اسے دیا سلائی دکھا کر جلتی مشعل بنادیتا۔ ایسے واقعات آئے دن زندگی میں ہوتے رہتے ہیں۔ احتجاج، مقاومت، بغاوت اور آزادی کے افسانے شہری متوسط طبقہ کے پس منظر میں لکھے جاتے ہیں کیونکہ یہ طبقہ بغاوت کے فشار کو خود میں جذب کر سکتا ہے۔ یہ دوسری قسم کے افسانے ہوتے ہیں اور ”گر بن“ الگ قسم کا افسانہ ہے۔ اس کی الگ شناخت میں نقدانہ بصیرت ہے اور جو سمجھ و دینے کا دعویٰ نہیں، اس کا مطالبہ اور اس کا افسوس نقدانہ کج منہی کی نشانی ہے۔

فاروقی کے ایسے مطالبوں کے ضمن میں میں لکھ چکا ہوں کہ وہ عورت کی ٹھنڈی پکڑ کر کہتے ہیں کہ تم تنی خوبصورت ہو لیکن تمہارا عیب یہی ہے کہ تمہاری دائرہ نہیں ہے۔

فاروقی صاحب لکھتے ہیں: ”بھاگ نکلنے کے لیے اس کے پاس کوئی منصوبہ نہیں۔ سسرال اور سرائے سے وہ بالکل اندھوں کی طرح نکلتی ہے۔“ فاروقی صاحب اتنی سی بات نہیں جانتے کہ ہولی اگر بھاگ نکلنے کے منصوبے بنایا کرتی تو یہ سوال ضرور اٹھتا کہ وہ کس نائپ کی عورت ہے، کیسی ماں ہے، چونکہ وہ منصوبے نہیں بناتی اور بھاگنا اس کا اضطراری عمل ہے، اس لیے یہ سوال بھی پیدا نہیں ہوتا۔ آدمی کے اضطراری عمل کے متعلق ہم کہتے ہیں، وہ ایسا تو نہ تھا، پتہ نہیں اس ایک لمحہ میں اسے کیا ہو گیا۔ اسی لیے فاروقی صاحب کا یہ بیان بھی غلط ہے کہ سرائے اور سسرال سے وہ اندھوں کی طرح نکلتی ہے۔

سرائے کی بات تو جب سرائے کا واقعہ آئے گا تب کروں گا، لیکن ہولی کے دل میں غم کے لاکھ طوفان تھے، گھر سے یعنی سسرال سے وہ اپنے بچوں کے ساتھ چاند گہن کے وقت اٹھان کے لیے نکلتی ہے تو نہ تو اس کے ذہن میں بھاگ نکلنے کا کوئی منصوبہ ہوتا ہے نہ ارادہ، اسی لیے اندھوں کی طرح نہیں نکلتی یہ قانچی ہوش و حواس نکلتی ہے۔

ندی پر جب وہ سارنگ دیو گرام جانے والی لالچ کو دیکھتی ہے تو سسرال کے جہنم سے چھوٹنے اور میکے کی فردوس گم گشتہ کو پانے کا اضطراری فیصلہ کرتی ہے۔ افسانہ میں میکے کا موئف بطور فردوس گم گشتہ کے کلیدی اہمیت رکھتا ہے اور بیدی نے اسے غیر معمولی فنکارانہ قدرت اور تخیلی طاقت سے پروان چڑھایا ہے۔ میکہ خوشحالی، خرمی، لاڈ پیار، معصومیت، کھیلتا بچپن اور گر بے ناچتی جوانی سے عبارت ہے۔ اس کی یاد کی مہک زبردست تضاد پیش کرتی ہے سسرال کی دکھ اور گھٹن بھری پر آزار زندگی سے۔ آپ ذرا

اس فنکاری کی داد دیجیے کہ ایک ایسے افسانہ میں جو چونکا دینے والے واقعات سے بھرا پڑا ہے، بیدی نے نفسیاتی صداقتوں اور حقیقت نگاری کے تقاضوں کا کیسا خیال رکھا ہے۔

اب سرائے سے اندھوں کی طرح بھاگنے کی بات لیجیے اور اس کے ساتھ فاروقی کی یہ تہمت بھی ہولی کے سر منڈھ دیجیے کہ اس میں مقاومت بالکل نہیں۔ ہم یہ کیسے کہہ سکتے ہیں کہ سرائے کے کمرے میں ہولی نے شراب پیے ہوئے کتھورام کی مقاومت نہیں کی ہو، سرائے سے بھاگ نکلنا ہی بتاتا ہے کہ وہ اس کے شکنجے سے چھوٹ کر آئی ہے، اور ایسی عورت اندھے کی طرح ہی نکلتی اور بھاگتی ہے، چہل قدمی نہیں کرتی۔ وہ عورت جس کی عصمت دری ہو جاتی ہے وہ روتی بسورتی ٹڈیال اور لڑکھڑاتی چھتی ہے۔ بھاگے کیوں اب اس کے پاس کھونے کے لیے کیا رہا ہے۔

فاروقی کا یہ جملہ کہ ”اس کا سب سے بڑا احتجاج یہی ہے کہ بھاگ نکلے اور پھر (غالباً) خودکشی کی کوشش کرے“ اس بات کا ثبوت ہے کہ ان کا اشیب قلم بھی ہولی کو اپنی ٹاپوں میں روندنے کے لیے اندھے کی طرح بھاگ رہا ہے۔ انھیں بالکل ہوش نہیں کہ وہ کیا لکھ رہے ہیں۔ اس ایک لمحہ میں جب ہولی بھاگنے کا اضطراری فیصلہ کرتی ہے۔ ہولی ہولی نہیں رہی، ماں بھی نہیں رہی، عورت بھی نہیں رہی، بلکہ مکتی کے لیے بیقرار ایسی آتما بن گئی ہے جو قفس سے پچھمی کی طرح بھاگنا چاہتی ہے۔ بھاگنا احتجاج نہیں ہے مکتی اور نجات ہے۔ بھاگنے والا یہ نہیں کہتا کہ میں تمہارے ظلم کے خلاف احتجاج کرتا ہوں۔ ہاں خودکشی ظلم کے خلاف احتجاج کا ایک روپ ہو سکتی ہے، جیسا کہ بہت سے بدھ بھکشو اور طالب علم و بہنام، کمبوڈیا، برما اور شری لنکا میں جل کر کیا کرتے تھے۔ یہاں تو سمن کی (غالباً) والی خودکشی کی بات تو بالکل بے معنی اور بے بصیرت ہے۔ بھاگنا، مکتی اور نجات پانا جینے کے لیے ہوتا ہے، مرے کے لیے نہیں۔ ہولی کا اپنے ٹیکے کی طرف بھاگنا بھی خواہش زیست کے لیے ہے۔ قید و بند سے چھوٹ کر بھاگنے والا موت کا خیال نہیں کرتا۔ اسے خیال سلامتی سے بچ نکلنے کا ہوتا ہے اور خوف پکڑے جانے اور مارے جانے کا۔

فاروقی لکھتے ہیں: ”اس کا (ہولی کا) کردار بالکل یک رنگا ہے اور اس پر جو گزرتی ہے محض صیغہ مبالغہ ہی میں گزرتی ہے۔“

ایسا بیان افسانہ کو گھٹل طور پر پڑھنے والا شخص ہی دے سکتا ہے جو فن پارے کی پنہاں اور عیاں باریکیوں اور نزائتوں کو دیکھ نہیں پاتا۔ بولی کا کردار بالکل یک رنگا نہیں۔ میکہ میں سہیلیوں کے ساتھ رہے گاتی بولی میں کنوار پن کی سنگدھ ہے۔ جواں خوبصورت چاند رانی بہو میں لہو وانی ذلہن کا روپ ہے۔ ایک روپ کام کرتی کرہستن کا ہے۔ دوسرا روپ ماں کا ہے۔ ایک روپ پے بہ پے بچے جنتی سات مہینے کی حاملہ کا ہے۔ ساس کے طعنے، سسر کی پھڑکار، شوہر کے طمانچے اور دیور کی جھڑکیوں کو برداشت کرتی بولی کا روپ صبر و تحمل کی تصویر ہے۔ ہر ظلم اور زیادتی کے خلاف اندر ہی اندر سوچتی، خاموش احتجاج کرتی بولی اپنی تلخ طنز پر سوچ میں ایک حساس اور باشعور عورت ہے، اکاوت سے ماری ناقص العقل عورت نہیں۔ مہینہ کی سہانی یادوں میں بولی کا وہ روپ رہنے آتا ہے جو نشاط جو مسرت کا خوگر، اور ایروزی کی بہاروں سے گل بہا ماں ہے اور جسے آزمیتوں کے گمہ کی فضا نے پھل دیا ہے لیکن مار نہیں سکی۔ وہ بولی کے اندر زندہ ہے۔ اور پھر وہ بولی بھی ہے جو بھر پاتی ہے۔ آپ ارادے کی بات کرتے ہیں، وہ ایسا خطرناک فیصد کرتی ہے جو موت اور زندگی کی کشمکش کے نقطہ عروج پر ہی ممکن ہے۔ حواس باختہ، خوف زدہ، تنہا، حامد بولی کا روپ اور ہے۔

فاروقی کی یہ بات بھی سراسر غلط ہے کہ بولی پر جو کچھ گزرتی ہے صیغہ مبالغہ ہی میں گزرتی ہے۔ افسانہ کا آرٹ تو اسی میں ہے کہ بولی پر ظلم کے پہاڑ نہیں نوٹتے۔ جو کچھ ہوتا ہے وہی تو ہے جو عام ہندوستانی گھروں میں ہوتا رہتا ہے۔ اسی پہلو پر تو حیات اللہ انصاری نے اپنی الٹی منطق چلائی ہے کہ بولی کے بھاگنے کی کوئی معقول وجہ افسانہ میں نہیں۔ ساس اُنہیتے جھٹتے طعنے دیتی ہے لیکن بولی چونکہ حاملہ ہے اس کا خیال بھی رکھتی ہے۔ رسیا رسیا ہے ”ایک چادر میلی سی“ کا تلو کا نہیں۔ ظالم مرد کا کردار دیکھنا ہو تو ”گیان سنگھ شاطر“ میں باپ کا کردار دیکھیے۔ ایسا کوئی کردار اور اس سے سرزد ہونے والے دل کو لرزادینے والے واقعات بیدی کے افسانہ میں نہیں کیونکہ ”گیان سنگھ شاطر“ خود نوشت ناول ہے اور جیسا کہ بیدی بل کے حوالے سے اپنے مضمون ”باتھ ہمارے قلم ہوئے“ میں بتاتے ہیں کہ زندگی افسانہ سے زیادہ سفاک ہوتی ہے، اور تخلیقی افسانہ میں زندگی کی حقیقت تخیل کی بھٹی میں پک کر آرٹ کی حقیقت بن جاتی ہے جو اپنی جمالیاتی قدر کے سبب قابل قبول، قابل برداشت حسن آفریں ہوتی ہے اور جذبات کی

تنقیح کرتی ہے۔ یہی چیز بیدی کو راشد الخیری اور ان کے قبیلے کے لکھنے والوں سے الگ کرتی ہے۔ یہ فرق آرٹ اور نان آرٹ کا ہے۔ عورت پر مصیبتوں کے پہاڑ توڑنے والے فرہاد عورت کی چپتا کو اس قدر رقت انگیز اور ناقابل برداشت بنا دیتے ہیں کہ ان کی کہانی آرٹ کے نشاطیہ عنصر سے تہی ہو جاتی ہے۔ ”گرہن“ کو آپ ہولی کی دکھ بھری کہانی ہونے کے باوجود ایک المیہ ڈرامے کی مانند جتنی بار پڑھیں گے ایک نئی مسرت سے دوچار ہوں گے کیونکہ ہر مطالعہ معنی کے نئے آفاق ذہن پر روشن کرے گا۔

فاروقی کی اس بات کو کہ افسانہ کا انجام ڈرامائی سے بڑھتے بڑھتے میلوڈرامائی ہو گیا ہے، میں شک کا فائدہ دوں گا کہ حیرتناک اور میلوڈرامائی میں جو نازک فرق ہے اس کی پرکھ آسان نہیں ہے۔ یہ اپنے اپنے تاثر کی بات ہے۔ حیرت کا لفظ میں نے اس لیے استعمال کیا کہ وہ شاعری کی تنقید کے ضلع کا لفظ ہے اور بیدی کے افسانوں کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ شاعری سے بہت قریب ہیں۔ یہ بات سچ ہے اور ”گرہن“ شاید بیدی کا سب سے زیادہ شاعرانہ افسانہ ہے۔ ایک خوبصورت نظم کی مانند اس کا انجام بھی قطعیت پر ختم نہیں ہوتا بلکہ ابہام کے دھند لکوں میں ملفوف ہو کر ہمیں ایک غمناک عالم حیرت میں چھوڑ جاتا ہے۔ میلوڈراما محض واقعہ کی ہولناکی سے سنسنی پیدا کرتا ہے۔ ہم آنکھیں پھاڑے، خون خرابے، قساوت اور سفاکی یا ایسے ہی کسی منظر کو دیکھتے رہتے ہیں جو ہم میں سنسنی یا تھرل پیدا کرے، دوران خون کو تیز کر دے۔ ”گرہن“ میں ویسے دیکھنے جاؤ تو آخری منظر میں کچھ بھی نہیں۔ ایک حاملہ عورت ہے جو سرائے میں سے نکل کر گرتی پڑتی بھاگ رہی ہے۔ کوئی قتل نہیں، کوئی چھلانگ نہیں، کوئی نگلی تلوار لیے پیچھے دوڑتا ہوا آدمی نہیں۔ میلوڈراما والی کوئی کیفیت اور صورت نہیں۔

لیکن ”گرہن“ کا انجام پورے افسانہ کا حاصل ہے۔ کم افسانوں کے انجام ذہن پر اس طرح نقش ہیں جیسے کہ ”گرہن“ کا۔ بیدی افسانہ کے انجام میں بانٹ کرنے والا امیج بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ہولی کا بھاگنا اور گرنا اور بھاگنا تو محض خاکہ ہے، لیکن بیدی نے اس تصویر میں ایسے ایسے رنگ بھرے ہیں، ایسے نقش ابھارے ہیں، جن کے بغیر تصویر میں یہ اثر انگیزی پیدا نہ ہوتی۔ میلوڈراما ایسی تخیلی رنگ آمیزی سے خالی ہوتا ہے۔ اس کے لیے ایک واقعہ جو سنسنی پیدا کرے کافی ہوتا ہے۔ ”گرہن“ کے انجام کے لیے فن اور زندگی کے بہت سے عناصر کی ضرورت پڑتی ہے۔ پہلے تو اس عنوان کی جو

انجام کے وقت اپنی پوری معنویت ظاہر کرتا ہے، پھر ان اساطیر کی جو راہو اور کیتو کی صورت گرہن سے متعلق ہیں۔ اس سمندر کی جہاں سے لانچ سارنگ دیو گرام کو جاتی ہے۔ اشران کرنے والے لوگوں اور شتاہ کی آوازوں کی، سرائے اور بھاگتی ہوئی ہوئی اور دھندلے سایوں اور چھوڑ دو پکڑ لو کی آوازوں کی۔ اور سب سے بڑا عنصر تو افسانہ کا وہ سحر انگیز خوبصورت بیان ہے جو ان تمام عناصر کو ایک وحدت میں سموتا ہے۔ پورا افسانہ ایک ایسی سمفنی ہے جس میں مختلف سازوں کی الگ الگ آوازیں الگ الگ کیفیتیں پیدا کرتی ہیں اور آخر میں تمام ساز مل کر سمفنی کو کر یز ندو کے نقطہ عروج پر لے جا کر وہ تاثر پیدا کرتے ہیں جس میں خوف و غم کے جذبات اس حیرت میں تحلیل ہو جاتے ہیں جو آسمان پر کسی پر جلال اور جہت زاکا کائناتی فیנוمینا کے نظارے سے پیدا ہوتی ہے۔ ذیل میں پورا اقتباس دیکھیے اور حیران ہوئیے ذکارانہ تخیل کے اعجاز پر کہ وہ ایک تھرڈ کلاس صنفِ سخن اور چوراہوں پر بولی جانے والی زبان میں آرٹ کے ایسے معجزے تخلیق کرتا ہے:

”سمندر کی ایک بڑی بھاری اچھال آئی۔ سب پھول، بتاشے، آم کی ٹہنیاں، گجرے اور جلتا ہوا مشبک کا فور بہار لے گئی۔ اس کے ساتھ ہی انسان کے مہیب ترین گناہ بھی لپٹی گئی — دور بہت دور، ایک نامعلوم، ناقابل عبور، ناقابل پیش سمندر کی طرف جہاں تاریکی ہی تاریکی تھی۔ پھر شتاہ بچنے لگے۔ اُس وقت سرائے میں سے کوئی عورت نکل کر بھاگی۔ سرپٹ، بگشت۔ وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور دوڑنے لگتی۔ اُس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا جا چکا تھا۔ راہو اور کیتو دونوں نے بتی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔ دو دھندلے سے سائے اُس عورت کی مدد کے لیے سراسیمہ ادھر ادھر دوڑ رہے تھے۔۔۔ چاروں طرف اندھیرا ہی اندھیرا تھا اور دور، اسڑھی سے ہلکی ہلکی آوازیں آرہی تھیں۔

دان کا وقت ہے...

چھوڑ دو..... چھوڑ دو..... چھوڑ دو..

ہر پھول بندر سے آواز آئی —

پکڑ لو پکڑ لو پکڑ لو

چھوڑ دو دان کا وقت ہے پکڑ لو چھوڑ دو!

افسانہ ختم ہو جاتا ہے لیکن فاروقی بولی کا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ وہ لکھتے ہیں۔  
 ”بولی کا انجام معلوم نہیں ہوتا۔ خدا معلوم وہ سمندر میں جا کر ڈوب جاتی ہے یا خوف اور ضعف جانی سے مر جاتی ہے اس کا اسقاط حمل ہوتا ہے اور وہ دوران اسقاط جاں بحق تسلیم ہوتی ہے۔“

آرٹ میں ابہام کے حسن کا شعور بخشنے والا نقد افسانہ کی تنقید میں لیدی مسبیہ کے کتنے بچے تھے کے سنڈروم کا شکار ہو جاتا ہے اور وہ بھی اس وقت جب شعر و ادب کی شرح کے جدید ترین نظریات سے اس کی تنقید آراستہ ہے، اس سے آپ ہماری فکشن کی تنقید کی بد نصیبی کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ ”گرہن“ کے انجام میں ابہام کا وہی سن ہے جو اندھیری رات میں ٹوٹے ستارے کے نظارے میں ہے۔ کوئی یہ نہیں پوچھتا کہ ستارہ کہاں گرا۔ بولی کے انجام کے متعلق یہ سوالات کبھی ان قارئین کے ذہن میں پیدا نہیں ہوئے جو اس افسانہ کے دلدادہ رہے ہیں۔ فاروقی کے یہ سوالات پر کیف اور وجد آفریں موسیقی کے دوران پناخوں کی آواز کے مترادف ہیں۔ شعر و افسانہ شرح معنی کی چلچلاتی دھوپ میں نہیں بلکہ ابہام کی دھند میں اپنا حسن بے نقاب کرتا ہے۔ ایک جابر جرنیل کی طرح ایک گلاب بن شعر اور تازک اندام افسانہ کے سامنے وردی پوش سوالات کی پلٹن کھڑی کر کے اس سے اس کے تمام معنوی اسرار اگلوادینا فاروقی کا مرغوب ترین تنقیدی طریقہ کار ہے۔

لیکن بولی کے انجام کے متعلق فاروقی کے یہ سوالات ایک ناگوار ناقدانہ منصوبہ کے تحت ہیں۔ بولی کی موت تو محض ایک بہانہ ہے۔ اب وہ اس کی موت کے کندھوں پر بندوق رکھ کر افسانہ نگار کو نشانہ بنانا چاہتے ہیں۔ وہ لکھ چکے ہیں کہ ”میرہ ہمیشہ یہ خیال رہا ہے کہ بیدی عورتوں کے سچے ہمدرد نہیں۔ وہ انھیں ناقص العقل سمجھتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ ناقص العقل رہیں۔“ اب فاروقی صاحب یہ بتانا چاہتے ہیں کہ بیدی کے افسانہ میں بولی (= عورت) کے جینے کا نہیں بلکہ مرنے کا جواز مہیا کیا گیا ہے۔ یعنی بیدی کے افسانوں میں عورت اپنے دکھ اور اپنی مظلومیت سے مر کر ہی نجات پا سکتی ہے۔ گویا زندگی

میں عورت کے لیے نجات اور دکھ سے چھٹکارے کے تمام راستے مسدود ہیں۔ وہ مکتی کی کوشش کرے گی تب بھی مرے گی۔ آپ دیکھیں گے کہ ہولی کی موت میں بیدی کو اتنی دلچسپی نہیں جتنی فاروقی کو ہے، کیونکہ اس کی موت کی انھیں ضرورت ہے تاکہ وہ اپنا یہ الزام ثابت کر سکیں کہ بیدی کے یہاں عورت مر کر ہی نجات پاسکتی ہے۔

فاروقی یہاں جس ناقدانہ تسامح کے شکار ہوئے ہیں، ان کی پوری زندگی اس سے ادب کو محفوظ رکھنے میں گزری ہے۔ فاروقی جب ہولی (= عورت) دیکھتے ہیں تو ادب پڑھنے کے اس بنیادی اصول کو فراموش کر جاتے ہیں جس سے ان کی تنقید بھری پڑی ہے کہ ہرفن پارہ ایک لسانی ساخت ہے۔ ہولی اس لسانی ساخت سے الگ کوئی چیز نہیں، جو عبارت ہے افسانہ ”گرہن“ سے، اس کا وجود افسانہ ”گرہن“ ہی میں ہے اور ”گرہن“ کے باہر وہ کچھ نہیں کیونکہ وہ تمام عناصر جو ہولی کو ہولی بناتے ہیں (کوئی دوسری عورت نہیں) مثلاً اس کی سس، رسیلا، دیور، چار بچے، حاملہ ہونا، چاند گہن، ندی، سمندر، میکہ، لالچ، سرائے سب ایک ساتھ افسانہ کے باہر کسی اور عورت کی زندگی میں اس طرح ایک ساتھ جمع نہیں ہوں گے جیسا کہ اس افسانہ میں ہیں۔

دوسرا اصول جسے وہ اپنی تنقید میں فراموش کر گئے ہیں وہ یہ ہے کہ افسانہ میں جو حقیقت بیان ہوتی ہے وہ ذہن کے ذہن کی تخلیق ہوتی ہے۔ اس کا خارجی حقیقت سے مماثل ہونا ضروری نہیں۔ البتہ داخلی اور نفسیاتی طور پر مربوط ہونا لازمی ہے۔ اس اصول کی روشنی میں ہمیں ادب اور زندگی میں فرق کرنا چاہیے۔ ”گرہن“ کی حد تک فاروقی ادب اس طرح پڑھتے ہیں گویا وہ زندگی ہے۔ ڈاکٹر جانسن بھی اس غلط روش کا شکار تھے، لیکن ڈاکٹر جانسن فاروقی کے قبیلے کے آدمی نہیں، حالی اور اس خاکسار کے قبیلے کے آدمی ہیں۔ ایسی غلطیاں ہم سے ہو سکتی ہیں فاروقی سے نہیں جو زندگی سے زیادہ فن اور فن کاری کے نبض شناس ہیں۔ اس سے تو یہی ثابت ہوتا ہے کہ تنقید کیسی پل صراط ہے۔ صاحب قلم کو خبر بھی نہیں ہوتی اور صریحاً غلط آہٹ ہو جاتا ہے۔ زندگی میں سینکڑوں عورتیں ایسی ہیں جو ہولی سے بھی زیادہ دکھی ہیں، لیکن وہ بھاگ نہیں کھڑی ہوتیں۔ چپ چاپ دکھ سہتی رہتی ہیں اور زندگی گزار دیتی ہیں، یا خود کشی کر لیتی ہیں۔ ہولی بھاگ کھڑی ہوتی ہے کیونکہ وہ اس پر یوار کی عورت ہے جو ”گرہن“ کا پر یوار ہے، اور ہولی ہولی ہے کوئی دوسری عورت نہیں۔ وہ ایک دکھی عورت کا آر کی ٹائپ ہونے

کے باوجود ایک منفرد کردار ہے۔ اس کی زندگی، اس کے عمل اور اس کے انجام سے عورت کا مقدر متعین نہیں ہوتا۔ بیدی یہ نہیں بتانا چاہتے کہ ہر عورت ہولی ہے اور وہ زندگی کے دکھوں سے مر کر ہی نجات پاسکتی ہے۔ بیدی کا ایسا کوئی ارادہ نہیں۔ ایسی کوئی نیت اور سوچ نہیں۔ بیدی نے اور بھی بہت سے افسانے لکھے ہیں جن میں عورت کے مختلف روپ ہیں، جو نہ ناقص العقل ہیں نہ محض دکھ اور مظلومیت کے نمائندے، چچک کے داغ، من کی من میں رہی، بچھی، لمبی لڑکی، میتھن، کلیانی، جو گیا، گرم کوٹ، باری کا بخار، یوکلینس، ٹرمینس سے پرے، بل، بھولا، وہ عورت، کوکھ جلی، اپنے دکھ مجھے دے دو، لا جوتی، ایک چادر میلی سی، ان افسانوں میں عورتوں کے کردار اپنی انفرادیت، جاذبیت اور رنگارنگی رکھتے ہیں۔ ان کے پیش نظر یہ کہنا کہ بیدی کے انسانی کردار ناقص العقل ہیں، اور بیدی چاہتے ہیں کہ وہ ناقص العقل رہیں ایسا غیر معقول بیان ہے جس کی توقع ہم انڈرگریجویٹ طالب علم سے بھی نہیں رکھتے۔

پھر بیدی کے چاہنے نہ چاہنے سے کیا ہوتا ہے کہ جدید تنقید میں، جس کے فاروقی علمبردار ہیں، مصنف کے ارادے کی کوئی اہمیت نہیں۔ یہ تصور نقاد کو تعبیراتی عیاشیوں کا جو کھلا پروانہ عطا کرتا ہے اس کا تماشہ ہم فاروقی کی شریحات میں دیکھ چکے ہیں۔ لیکن فاروقی کے یہاں تو چیت بھی اپنی اور پٹ بھی اپنی والا معاملہ ہے۔ اگر کسی مصنف کی گردن ماری ہو تو اس اصول کو بالائے طاق رکھ کر مصنف کے ارادے اور اس کی نیت کا کھوج لگانے میں فاروقی کو کوئی پس و پیش نہیں ہوگا۔ میں جامد تنقیدی اصولوں کا قائل نہیں ہوں۔ نقاد چاہے تو ان کی پابندی بھی کر سکتا ہے اور خلاف ورزی بھی۔ لیکن جب نقاد پابندی اپنے فائدے کے لیے اور خلاف ورزی مصنف کے نقصان کے لیے کرتا ہے، تب خود نقاد کا ارادہ، عندیہ اور نیت مشکوک ہو جاتی ہے۔

بے شک ”گرہن“ ایک دکھی اور مظلوم عورت کی کہانی ہے اور اس تقسیم پر شاہکار کا درجہ رکھتی ہے، لیکن بیدی مصوّر غم نہیں جو اپنی پوری زندگی عورت کی چٹا کی کہانی لکھنے کے لیے وقف کر دیں۔ نہ وہ ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جو زندگی بھر ایک ہی کہانی لکھتے رہتے ہیں۔ نابغہ کی ایک نشانی اس کی تازہ کاری، ندرت اور تنوع ہے اور بیدی کی ہر کہانی نیا پن لیے دوسری سے الگ ہے، تخیل کی قوت ایجاد کی منہ بولتی تصویر، تازہ کار اور فقیہ المثال۔

”گرہن“ پر ایک دھاری فائرنگ کرتے ہوئے فاروقی افسانوی ادب کے جس دوسرے اصول کو فراموش کر گئے ہیں اسے میں دوبار اپنے مضامین میں نقل کر چکا ہوں اور اب تیسری بار نقل کرنے پر مجبور ہوں کہ یہ ہمارا قومی کردار ہے کہ ہم چاہے جتنا چھپیں خود کو وہیں کے وہیں پا میں گے جہاں سے چلے تھے۔ میرا بس چلے تو اس اصول کو جولارنس کی تنقیدوں میں بیان ہوا پیتل کی تختی پر کندہ کر کے ہر اس نقاد کے گلے میں ڈال دوں جو افسانہ کی تنقید کا بھرم یا بھڑار کھتا ہے۔ لارنس کا کہنا ہے کہ ہر افسانہ کی سچائی اس کی اپنی ہوتی ہے۔ کسی دوسرے افسانہ کی سچائی نہ اس کو جھٹلاتی ہے نہ اس کی تصدیق کرتی ہے۔ پاد فائیوی کا افسانہ بے وفا بیوی کے افسانہ کی سچائی کی نہ تو تصدیق ہے نہ تنبیہ، نہ اس کا جواب ہے نہ تلافی۔ دونوں سچائیاں اپنی اپنی جگہ ہیں کیونکہ زندگی میں ملتی ہیں۔ یہ سبق اس ناسخاتہ تجویزی تنقید کی عنان گیری کرتا ہے جو یہ نہیں دیکھتی کہ افسانہ میں کیا ہو رہا ہے بلکہ یہ دیکھتی ہے کہ کیا ہونا چاہیے۔ ہولی ان کروڑوں عورتوں میں سے ایک ہے جو بندھنوں میں گرفتار ہیں اور ظلم کی چکی میں پستی ہیں اور رکتی نہیں پاسکتیں۔ وہ جنھوں نے مردانہ برتری، سماجی نا انصافی اور رسوم و قیود کے خلاف بغاوت کی ان کی کہانیاں عصمت، قرۃ العین حیدر اور تانیثیت کے علمبردار و کاروں نے لکھیں، ان کے افسانوں اور ناولوں میں ان عورتوں کا المیہ یہ ہے کہ وہ آزاد ہو کر بھی ان عورتوں سے زیادہ تنہا، نرا دھار اور محرومیت کا شکار ہوئیں جنھوں نے سماج کا قائم کردہ رویا پاتی اور موروٹی نسائی رول اپنے تمام بندھنوں سمیت بے چون و چرا اپنایا تھا۔ لہذا مس حیدر کو پڑھنے کے بعد، ہم بیدی کی عورتوں کو یہ تلقین کرنے نہیں جاتے کہ مظلوم، محبوس اور دکھ بھری سہی، تمھاری زندگی آزاد عورتوں سے بہتر ہے لہذا انجات اور بغاوت کی کوشش نہ کرو، نہ ہی مس حیدر کی عورتوں کو یہ سبق پڑھاتے ہیں کہ مرد کی برتری کو اور اپنے آبائی رول کو قبول کرو تاکہ زندگی اتنی خالی خالی نہ تمام اور نار سیدہ نہ رہے۔ افسانہ نگار مرض کی تشخیص کرتا ہے، علاج پیش نہیں کرتا۔ ادب بقول منٹو مقیاس الحمرات ہے۔

وہ بتاتا ہے عورت کا مسئلہ کیا ہے، حل اس کے پاس نہیں ہوتا۔ سب سچائیاں اپنی اپنی جگہ ہوتی ہیں اور ان کے مشاہدے کا فائدہ یہی ہے کہ چشم تنگ کثرتِ نظارہ سے وا ہوتی ہے۔ ہماری ہمدردیوں کے آفاق وسیع ہوتے ہیں۔ ہمارا ذہن گھٹل فکر اور سکتہ بند اخلاقی رویوں سے آزاد ہوتا ہے، اور ہم محسوس کرنے لگتے ہیں کہ مسائلِ حیات کے حل

آسان نہیں ہیں۔ اگر ادب سے کوئی افادیت مطلوب ہے تو ذہن انسانی کی یہی تہذیب اور شادابی ہے۔ اس تہذیب کی سب سے زیادہ توقع ہم ادبی نقاد سے کرتے ہیں کیونکہ وہ ادب کا باشعور قاری ہی نہیں یارکھ بھی ہوتا ہے۔ یہ ممکن نہیں ہے کہ نقاد اچھے ادب کی پرکھ کا غلط طریقہ اپنائے اور خود کج فکری اور کج روی کا شکار نہ ہو۔

یہ کج فکری فاروقی میں کیوں آئی اس کا سراغ لگانے کے لیے ہمیں فاروقی کے ارادے اور نیت کو دیکھنا پڑے گا، کیونکہ تنقید تخلیقی ادب کے برعکس نقاد کی نیت اور بد نیتی کی زیادہ اسیر ہوتی ہے۔ تنقید تعلقات نبھانے، حساب چکانے اور مفادات حاصل کرنے کا بہت ہی آسان ذریعہ ہے۔ کارگر اس لیے نہیں کہ تنقید پڑھنے والا خود ناقدانہ ذہن رکھتا ہے اور نیتوں کو بھانپ لیتا ہے۔

”گرہن“ کی تنقید میں فاروقی کی نیت خراب نہیں کیونکہ انھیں بیدی سے کوئی بیر نہیں۔ وہ بیدی کو اتنا بڑا ذکاوت سمجھتے ہیں کہ اپنی خود نوشت والی نظم میں دنیا کے بڑے فنکاروں کے ساتھ بیدی کا نام بھی عقیدت مندی سے لیتے ہیں۔ فتور ان کی نیت میں نہیں بلکہ ناقدانہ شخصیت میں ہے جو جتنی بڑی ہوتی جائے گی، فطری طور پر خود رائی، نخوت، اذعائیت اور مستند ہے میرا فرمایا ہوا جیسی بشری کمزوریوں کا شکار ہوگی یا ان کی زد میں رہے گی۔ بہت سوں کا خیال ہے کہ فاروقی چونکانے والے بیانات دے کر، کنٹرور سیز کھڑی کر کے، موضوع بحث رہنا چاہتے ہیں جو ان کی شہرت پسندی کی نشانی ہے۔ فاروقی شہرت پسند ہیں اور کون نہیں ہوتا، لیکن میں نہیں سمجھتا کہ چونکا دینے والے بیانات دے کر، بُت شکنی کر کے، مباحث پیدا کر کے وہ شہرت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ میں ان کی تنقیدی آرا کو تنقیدی آرا ہی سمجھتا ہوں جو ایمانداری سے دی گئی ہیں۔ انھیں شہرت طلبی اور لائٹ میں رہنے کے ہتھ کنڈے نہیں سمجھتا۔ وہ جو بات کہتے ہیں ان کے نظریہ اور مذاق سخن کے مطابق ہوتی ہے۔ ان کے یہاں داؤ پیچ نہیں ہیں۔ ”گرہن“ کے بارے میں انھوں نے جو کچھ لکھا اپنی سوچ اور سمجھ کے مطابق لکھا۔ شرارتا نہیں لکھا اور افسانہ کو نشانہ بنا کر نہیں لکھا۔ بلونت سنگھ پر مضمون میں برسبیل تذکرہ ذکر آگیا اور وہ اپنی رو میں بہہ گئے۔ افسانہ کو نشانہ بنایا ہوتا تو اس پر نظر مرکوز کرنی پڑتی اور شاید اس وقت وہ اپنی فکر و فہم سے زیادہ کام لیتے۔ چونکہ ایک بڑے افسانہ پر ایک بڑے نقاد کی پوری زور آزمائی کے ساتھ لکھی گئی تخریبی تنقید سے ہمارے ادب کے ایک گراں

بہا فن پارے کو دائمی گزند پہنچنے کا اندیشہ تھا، اس لیے اس کا جواب ضروری تھا جو درشت نہ ہو تا تو درست بھی نہ ہو تا کیونکہ عمارت کی جس کیل کو جتنی طاقت سے نکالا گیا ہے اتنی ہی طاقت سے اسے دوبارہ ٹھونکنا پڑتا ہے۔

”گرہن“ پر فاروقی کی تنقید الٹی دشا میں چل پڑی تو اس کا سبب اُن کی ناقدانہ شخصیت کا وہ عیب ہے جو اُن کی خود رائی کا سبب ہے۔ یہ عیب ہے اپنی صالح ذات کی نمائش۔ فاروقی میں وہ عیب تو نہیں جو کمتر درجہ کے نقادوں میں عام ہے یعنی علم کی نمائش، کیونکہ اُن کی تنقید ہوتی ہی اتنی عالمانہ ہے کہ انھیں علم کی نمائش کی ضرورت نہیں رہتی، لیکن صالح جذبات کی نمائش کے چور دروازے وہ اپنی تنقید میں بند نہیں کر پاتے۔ ”گرہن“ کی تنقید میں وہ بیدی سے زیادہ عورت کے ہمدرد نظر آتے ہیں۔ یہ ہمدردی اپنے نقطہ عروج پر اس وقت پہنچتی ہے جب وہ بولی سے سرکشی اور احتجاج کی توقع رکھتے ہیں اور جب یہ توقع پوری نہیں ہوتی تو وہ بولی اور بیدی دونوں کو قصور وار ٹھہراتے ہیں۔ بولی کو سادہ لوحی اور انفعالی کے الزام تلے، اور بیدی کو اس سبب سے کہ اپنی افسانوی ضرورت کے تحت وہ عورت کو ناقص العقل رکھنا چاہتے ہیں۔ پہلے انقلاب، مزدور، آسان، غربی کے چور دروازے تھے جن سے نقاد کی صالح، صحت مند، انسان دوست، خیر اندیش فکر ظاہر ہو کر قارئین کے ذہن پر اس کا ہیر و منک امیج نقش کرتی تھی، اب مشرقیت، مذہبیت، اقلیت، لسانیت، تانیثیت، سیکولرزم اور مشترکہ تہذیب کے تحفے اس کا شو و نسٹک یا صالح امیج بنانے کے کام آتے ہیں۔ ”گرہن“ کی تنقید میں فاروقی عورتوں کے ہمدرد نظر آتے ہیں، بلونت سنگھ پر اپنے مضمون میں وہ جانوروں کے ہمدرد کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ بلونت سنگھ کے ایک افسانہ میں بھیڑنی کے منہ کو چیر ڈالنے والا واقعہ فاروقی کو بہت ناگوار لگتا ہے۔ ظاہر ہے عورتوں اور جانوروں کی طرف ہمارے رویہ میں جو تبدیلی آئی ہے وہ دور جدید کا عطیہ ہے، ورنہ تاریخ میں تو دونوں کی طرف مردانہ سماج کا رویہ دوسرا ہی تھا۔ تو کیا اس کے یہ معنی ہوئے کہ ہم کا اسک کو پڑھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے اہل نہیں رہے۔ پتہ نہیں اس تبدیلی کے بعد فاروقی ہومر کو کس طرح پڑھتے ہوں گے۔ کیا ہم کہیں گے کہ شیکسپیر، نالسانی اور لارنس کی صحیح تنقید تو اب وہ لوگ لکھ رہے ہیں جو تاریک کی عزیزہ ما بعد جدیدیت اور اس کی دختر نیک اختر تانیثیت کے ساتھ نکاح کے دو بول پڑھ

چکے ہیں۔ بے شک ہم ہماری مشکلات کا ذکر کر سکتے ہیں کہ ڈانٹے میں مثلاً: جہنم کا بیان مجھ سے نہیں پڑھا جاتا کیونکہ مجھ گنہگار کی آخری قیام گاہ کے طور پر اس کا احوال بہ طمانیت خاطر پڑھنا اور اس سے جمالیاتی حظ اور شاعرانہ مسرت حاصل کرنا اب میرے لیے ممکن نہیں رہا۔ کچھ ایسی ہی بات رزم ناموں میں سفاکانہ قتل اور بے محابا تشدد کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں۔ قرینہ حیات اور مذاقِ سخن کی تبدیلی کے ساتھ قدیم ادب کی بہت سی چیزیں ہمارے لیے مسرت اور بصیرت کا وہ سرچشمہ نہیں رہیں جو تھیں۔ لیکن یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ کلاسک یا کسی بھی ادب کو پڑھتے وقت ہمارے ذہن میں اتنی لچک ہونی چاہیے کہ کسی بھی صنفِ سخن کی فریم ورک میں جو تاریخی معاشرہ، قرینہ حیات اور اخلاقی اور جذباتی رویے مروج ہیں انھیں معروضی نقطہ نگاہ سے دیکھنے کا سلیقہ پیدا کریں۔ ادب پاروں کو ہم ان کی شرائط پر پڑھتے ہیں اپنی شرائط پر نہیں۔ افسانوں میں بہت سی چیزیں گوارا ہو جاتی ہیں جو زندگی میں نہیں ہوتیں مثلاً زود کو بکرنے والا ظالم شوہر کیونکہ آرٹ کے پاس وہ جادو ہے جو ناگوار کو گوارا بناتا ہے ورنہ المیہ ڈراموں سے ہم لطف حاصل نہ کرتے۔ اسی لیے جاکیمس کا کہنا ہے کہ ٹریجڈی زندگی میں نہیں آرٹ میں ہوتی ہے۔ زندگی میں تو غمناک اور ہولناک واقعات ہوتے ہیں جو خوف اور رحم کے جذبات پیدا کرتے ہیں لیکن ڈرامے کا وہ فارم جو خوف اور رحم کے جذبات بیک وقت پیدا کر کے ہمارے جذبات کی تسخیر کرتا ہے، صرف آرٹ کے پاس ہے۔ اسی لیے آرٹ اور نان آرٹ میں ایک تازک فرق یہ ہوتا ہے کہ نان آرٹ زندگی کی حقیقت کو آرٹ کی حقیقت نہیں بناتا۔ ہندوستانی زبانوں میں دُکھی عورتوں کی کہانیاں ہزاروں کی تعداد میں لکھی گئی ہیں کیونکہ عورت کا دکھی اور مظلوم روپ مشرقی تمدن کے ماتھے کا کلنک ہے لیکن ان میں سے کم عورتیں ہیں جو ہولی بن پائی ہیں، اس سبب سے کہ معجزہ فن کی نمود تھوک بند نہیں ہوتی۔ بے زبان جانوروں پر ڈھائے جانے والی سفاکیوں کو دیکھ کر فاروقی مہاتما کا روپ دھارن کرتے ہیں تو سوال یہ ہے کہ عمرے کی سعادت کے بعد اللہ تعالیٰ جب انھیں حج بیت اللہ سے نوازے گا تو فراموشی اداکارہ برجس باردوت جو مینکا گاندھی کا یوروپین ایڈیشن ہے، کی طرف وہ کون سا رویہ اختیار کریں گے جس نے اپنے اس بیان کے ذریعہ کہ مسلمانوں کا قربانی کے لیے بکرے ذبح کرنا جانوروں کی طرف سفاکانہ رویہ ہے پورے عالم اسلام کا

عتاب مول لیا ہے۔

آخر میں فاروقی صاحب لکھتے ہیں، بعینہ مجھ جیسے چٹورے مسلمانوں کی طرح جو قربانی کے گوشت کے ٹکڑوں کا چٹکارہ لے کر مرحوم بکرے کی تعریف کرتے ہیں:

”زبان و اسلوب کی غیر معمولی خوبصورتی کے باعث مگر ہن، انتہائی اثر انگیز افسانہ ہے، ورنہ میں اسے بیدی کے ناکام افسانوں میں رکھتا۔“

ان جملوں میں فاروقی ہیئت اور مواد کی وحدت کا وہ سبق بھی بھول گئے جو بطور جدید نقاد کے انھوں نے ہم سب کو پڑھایا تھا۔ اگر افسانہ کی کردار نگاری، واقعہ نگاری، پلاٹ کی دروبست، درست نہیں تو محض زبان و اسلوب سے افسانہ اچھا نہیں بنتا۔ غزل میں زبان کا شعر نکل آتا ہے۔ افسانوں میں زبان کا افسانہ نہیں نکلتا۔ فلکشن میں زبان و اسلوب کی وہ اہمیت نہیں جو شاعری میں ہے، گو بعض بڑے تاول نگاروں مثلاً فلا پیر کے یہاں تخلیقی زبان کے ایسے معجزے ملیں گے کہ اعلیٰ ترین شاعری ہی ان کے اعجاز بیان کی ہم سنگ ہو سکتی ہے۔ بہر حال یہ بڑی دل خوش کن بات ہے کہ زبان کا پارکھ ایک بڑا نقاد بیدی کی زبان کی تعریف میں رطب اللسان ہے جو بیدی کی زبان کے نکتہ چینیوں کے لیے لمحہ فکر یہ ہے۔



## عزیز احمد کی افسانہ نگاری

عزیز احمد، احمد علی، محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں ادب کی وہ شخصیات ہیں جن میں سکالر اور فنکار کے بیچ ایک مسلسل کشمکش رہی اور سوائے احمد علی کے تینوں کی سکالر شپ فنکاری پر غالب آئی۔ احمد علی تخلیقی کام کرتے رہے لیکن اردو میں نہیں انگریزی میں۔ جنہوں نے احمد علی کے افسانے پڑھے ہیں وہ جانتے ہیں کہ انھیں دہلوی اردو پر کیسا عبور حاصل تھا۔ ان کی ناول دہلی کی ایک شام کا انگریزی سے اردو میں ترجمہ ان کی بیگم بلقیس جہاں نے کیا ہے اور یہ ترجمہ دہلی کی نکسالی اردو کا بے مثال نمونہ ہے۔ احمد علی نے اس ترجمے پر نظر ثانی کی ہوگی یہ بالکل قرین قیاس ہے۔ احمد علی کی انگریزی چاہے اتنی اچھی سہی لیکن اس میں وہ بات کہاں جو ان کی اردو میں تھی۔ انگریزی ادب میں ان کا مقام کیا ہے مجھے پتہ نہیں لیکن میں سوچتا ہوں کہ اگر انھوں نے اردو کو اپنی کارکردگی کا ذریعہ بنایا ہوتا تو وہ اردو کے بڑے لکھنے والوں میں شمار ہوتے۔ اب انھیں شکایت ہے کہ اردو والے انھیں یاد نہیں کرتے۔ وہ بھی تو انگریزی کے پیچھے اردو کو بھولے ہوئے تھے۔ ایک تو اندر رخت بننے کے امکانات اس پودے میں زیادہ ہوتے ہیں جس کی جڑیں اپنی ہی زمین (یا زبان) میں گہری ہوتی ہیں۔

محمد حسن عسکری میں بھی افسانہ نگاری کا جوہر غیر معمولی تھا لیکن ان کے اندر بیٹھا ہوا نقاد فن کار کو مسلسل مارتا رہا۔ ممتاز شیریں میں افسانہ نگاری کی کوئی غیر معمولی صلاحیت نہیں تھی لیکن جو کچھ بھی تھی اس سے وہ بہتر کام لے سکتی تھیں اگر وہ پوری تندہی اور یکسوئی سے افسانہ کی طرف عمر کی اس منزل میں متوجہ ہوتیں جب کہ تخلیقی ذہن ادبی اور تنقیدی افکار و آرا سے نسبتاً غیر آلودہ ہوتا ہے۔ ممتاز شیریں کے افسانوں میں تخیل کی پاکیزگی کی جگہ جو سوفسطائیت، صنعت گری، منصوبہ بندی اور علمی نمائش نظر آتی ہے جس نے تخلیقی بے ساختگی اور تازگی کو کھرا لود کر دیا ہے۔

عزیز احمد میں ثقافتی مفکر شروع سے ناول نگار کا ہم قدم رہا بالآخر وہ ناول نگار پر غالب آ گیا۔ انھوں نے اردو کو چند بہت اچھے ناول اور افسانے دیے لیکن ان کے افسانے کیفیت اور

کمیت کے اعتبار سے ایسے نہیں ہیں کہ ان کا نام بیدی، منٹو، اور غلام عباس کے ساتھ لیا جائے۔ بے شک ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ناول نگاری کے میدان میں انھیں جو کام کرنا تھا وہ انھوں نے کر لیا اور پھر اسلامی فکر کی تاریخ کے کام پر لگ گئے۔ شاید سوچا ناویں لکھنے سے بہتر جاندار تخلیقی کام کیا جائے جو انھوں نے کیا۔ کون سا کام کرنا ہے اس کا فیصلہ بہر حال لکھنے والے ہی کو کرنا ہوتا ہے، ہم اس کے فیصلے کے صحیح یا غلط ہونے کا محاکمہ کرنے کی حیثیت میں نہیں ہوتے لیکن تخلیقی کام کرنے والے کے متعلق یہ خلش ہمیشہ دل میں رہتی ہے کہ شاید اس نے اپنی تخلیقی صلاحیت سے پورا انصاف نہیں کیا۔ عزیز احمد میں ناول نگاری اور افسانہ نگاری کی ایسی غیر معمولی صلاحیت تھی کہ انھیں اسی کا ہو کر رہنا چاہیے تھا۔ مجھے اکثر خیال گزرتا ہے کہ ان کا آرٹ جب جگر کاوی کی منزل میں داخل ہوا تو انھوں نے اس سے مٹہ موڑ لیا۔ جگر کاوی سے میرا مطلب وہی ہے جو غالب نے خنجر سے چیر سینہ ”اور“ دل میں چھری چبھو“ کے الفاظ کے ذریعے ظاہر کیا ہے۔

خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم

دل میں چھری چبھو مڑہ گر خون چکاں نہیں

محمد حسن عسکری نے کسی جگہ مارسل پروست کے حوالے سے کہا ہے کہ تخلیقی فن کا کام اتنا کرب ناک ہے کہ لوگ اس سے گھبرا کر قومی جنگوں میں شامل ہو جاتے ہیں۔ سردست میرا مطلب فلا بیر کی راہبانہ ریاضت سے نہیں کیوں کہ عزیز احمد نے اپنی تخلیقات پر عرق ریزی اور ریاضت نہ کی ہو اس گمان کو بھی میں اپنے قریب پھٹکنے دینا نہیں چاہتا۔ جیسی چیزیں انھوں نے لکھی ہیں وہ نہ سرسری ہیں نہ قلم برداشتہ لکھی گئی ہیں۔ ان کے پیچھے بھی جگر خون ہوا ہے لیکن جس جگر کاوی کا میں ذکر کر رہا ہوں اس میں فنکار اس وقت مبتلا ہوتا ہے جب تخلیقی تجربہ اور اس کے اظہار کے پیرائے دونوں اس کی گرفت میں نہیں آتے۔ تجربہ یا تو اس قدر نراجی اور ذہن کو ہڑبڑا دینے والا ہوتا ہے کہ فن کار نہ تو اس کی طرف کوئی جذباتی یا فکری یا اخلاقی رویہ قائم کر سکتا ہے نہ اسے اظہار کے ایسے وسائل ہاتھ لگتے ہیں جن میں تجربہ اپنے خط و خال آشکارا کر سکے، یہی فنکار کے لیے جاں کنی کے لمحات ہوتے ہیں۔ انھی سے گھبرا کر آدمی تاریخ، کلچر، مذہب اور سماجیات میں پناہ ڈھونڈھتا ہے۔

عزیز احمد کے افسانوں اور ناولوں سے پتہ چلتا ہے کہ جس دنیا کی وہ ترجمانی کر رہے تھے وہ اخلاقی قدروں سے عاری نہیں تھی لیکن آہستہ آہستہ نراج کی طرف بڑھ رہی تھی۔ جن انسانی اور اخلاقی روابط میں عزیز احمد کو دلچسپی تھی وہ بحران کا شکار ہو رہے تھے۔ بس اسی بحرانی لمحے میں جب کہ دنیائے افسانہ کو ان کی سب سے زیادہ ضرورت تھی وہ اس سے نکل کر تاریخ اور ثقافت کی دنیا میں داخل ہو گئے۔

عزیز احمد بنیادی طور پر مدنی زندگی اور متمدن دنیا میں عورت مرد کے تعلقات کے مفتر اور ترجمان تھے۔ ان کا تاریخی شعور، مذاہب عالم میں ان کی دلچسپی، ان کا مغربی ادب کا وسیع اور بسیط مطالعہ، اور ان کی فنکارانہ بصیرت اس بات کی متقاضی تھی کہ وہ اس دنیا کی ترجمانی کرتے جو لبرل اور کھلے سماج کے دورا ہے پر اخلاقی اور روحانی اقدار کے بحران کا شکار ہو رہی تھی۔ ایک نیا تتمدن نئے انسانی مسائل لے کر پیدا ہو رہا تھا۔ اسے اپنا فنکار چاہیے تھا جو عزیز احمد میں پنہاں تھا۔ یہ فنکار ظاہر نہ ہو سکا۔ سکالر عزیز احمد نے اسے پیدا ہونے کے کرب سے بچا لیا۔ یہ خود عزیز احمد اور اردو ادب کے لیے گھائے کا سودا تھا کیوں کہ سکالر تو کوئی بھی یونیورسٹی پیدا کر سکتی ہے جب کہ فنکار کے جنم کا کاروبار ابھی تک قدرت نے اپنے ہاتھ میں رکھا ہوا ہے۔ قدرت کی بخشی ہوئی تخلیقی اور تخلیقی طاقت کے زیاں کی حلافی علوم کے جوہرات کی کان بھی نہیں کر سکتی۔

بے شک جس قسم کی نفیس اور شائستہ زندگی انھیں اپنی اسلامی سکالر شپ کے سبب انگلینڈ، امریکہ، اور کینیڈا میں ملی، شاید وہ اردو میں ناول نگاری سے حاصل نہ ہوتی۔ لیکن اپنی تخلیقی صلاحیت کو ہر نوع کی دست برد اور ترغیبات سے بچانے میں فنکار کی کسوٹی رہی ہے۔ یکسوئی سے تخلیق فن کی جو مثالیں مغرب کے ادیبوں میں ملتی ہیں وہ ہمارے یہاں کم ہیں۔ حالات ہی کچھ ایسے تھے کہ بے شمار باصلاحیت اردو کے ادیب صرف ادب کے ہو کر نہ رہ سکے اور گو یہ لوگ دولت اور شہرت کے اعلیٰ ترین مقامات پر پہنچے لیکن اپنی صلاحیتوں کی قیمت پر۔ قدرت تخلیقی ذہن وافر پیمانے پر پیدا نہیں کرتی اور جو پیدا ہو جاتا ہے اس کا تحفظ اگر خود فنکار اور معاشرہ نہیں کر سکتا تو یہ تہذیب کا ایسا زیاں ہے جس کی کمی کسی دوسرے ذہن سے نہیں ہوتی۔ اس کی عبرت ناک مثال پطرس ہیں۔ وہ سفارت کے اعلیٰ ترین عہدے پر مامور رہے، نفیس ترین زندگی گزاری، سیاسی حکمت عملی میں نام پیدا کیا، اپنے وقت کے زبردست مقرر قرار پائے۔ انگریزی میں ایسی تقریریں کیں کہ چار دانگ عالم میں دھوم مچ گئی۔ لیکن اندر سے وہ کتنے تنہا، کتنے خالی خالی اور دیران تھے اس کا روح فرسا منظر اس سوانحی خاکے میں دیکھنے کو ملتا ہے جو عبدالحمید اعظمی نے سہ ماہی ”ادبیات“ پاکستان میں لکھا ہے۔ پطرس کی عظمت کا سورج ان کی زندگی کے ساتھ غروب ہو گیا۔ میرا بک شیلیف ان تمام بیش بہا کتابوں سے خالی ہے جو ان کے بے مثال قلم سے ادب، ثقافت، تاریخ، تنقید اور ظرافت کے موضوعات پر لکھی جاسکتی تھیں۔ دنیا میں سینکڑوں سفیر اور وزیر آئے، لیڈر اور ڈکٹیٹر آئے اور دنیا کو خراب سے خراب کر کے چلے گئے۔ سیاست اور سفارت کے جوہڑ میں گر کر پطرس نے بھی وہی کیا جو دوسرے کرتے تھے۔ ممکن ہے اپنے ملک کے لیے انھوں نے اچھا کام کیا ہو لیکن کسی کے بھی اچھے کاموں سے ملک اور قومیں سمجھتی کہاں ہیں۔ جس یو این او کے لیے انھوں

نے اپنا خون پسینہ ایک کیا اس سے دنیا میں کتنا امن قائم ہوا؟ اتنی محنت وہ چند کتابوں پر کرتے تو شاید زلفِ کیمتی کے سفر کرنے کے امکانات زیادہ پیدا ہوتے۔ وہ کتابوں کے آدمی تھے اور کتابوں سے رغبت انھیں اخیر دم تک رہی۔ نیویارک ٹائمز کا نمائندہ جو ان کا انٹرویو لینے گیا اس نے لکھا: ”کمرے میں جگہ جگہ کتابیں بکھری ہوئی ہیں کہیں ایک، کہیں دو چار، کہیں ڈھیر کی ڈھیر۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ قحطِ ارجال کی وجہ سے پاکستان کو ایک بلند پایہ عالمِ سفارت کی بھول بھلیاں میں لا کر چھوڑنا پڑا“

جب ڈاکٹر افضل اقبال نے اسپین کے دورہ کے موقع پر پطرس سے یہ سوال پوچھا کہ اب وہ لکھتے کیوں نہیں تو پہلے تو وہ خاموش رہے لیکن تھوڑی دیر بعد کہا کہ میں ”بانجھ“ ہو چکا ہوں۔ میں اب پتہ نہیں لکھ سکتا۔ پاکستان میں صرف دو قسم کی کتابوں کی مانگ ہے۔ اسلام اور کوک شاستر، میں ان پر لکھنے سے قاصر ہوں۔

اتنے ذہین آدمی کی زبان سے یہ کتنی افسوس ناک بات نکلی ہے۔ بانجھ ہونے کی بات سے ہمدردی ہو سکتی ہے لیکن پاکستانی ادب کی رفتار پطرس کے خاموش ہونے سے رکی نہیں۔ انتظار حسین بھی پیدا ہوئے اور مشتاق احمد یوسفی بھی۔ وقت کی مانند ادب کا دھارا بھی کسی کے لیے رکتا نہیں۔ اسی لیے ہر ادیب کو چونٹا رہنا پڑتا ہے ورنہ غفلت کی قیمت چکانی پڑتی ہے۔ وہ لوگ جو بلند چینی کے زیر اثر اپنی زبان یا اپنے ملک کے ادب سے عدم توجہی برتتے ہیں ان کی تنبیہ کے لیے عزیز احمد کا یہ اقتباس کافی ہے:

”بدقسمتی یہ ہے کہ یونیورسٹیوں کے پروفیسر اردو ادب اور خصوصاً جدید اردو ادب کی بے بضاعتی سے بچھاتے مطمئن ہیں اور اس زمانے میں اتنے زیادہ مطمئن تھے کہ کوئی نئی چیز پڑھنا بہت ہی ”لو برد“ قسم کا مشغلہ سمجھتے تھے۔ اسی دھوکے میں میں نے بھی اس وقت تک اردو کے ان نئے ادیبوں کی چیزیں نہیں پڑھی تھیں لیکن جب میں ادبِ لطیف کا یہ سالنامہ ختم کر چکا تو مجھے کچھ یہ احساس ہوا کہ میں اونگھتا ہی رہ گیا اور زندگی میرے قریب ہو کر گزر گئی اور مجھے پیچھے چھوڑ گئی۔“

عزیز احمد کو ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں رکھ کر دیکھیں تو تقابل کے دلچسپ پہلو سامنے آتے ہیں۔ وہ منشو عصمت اور بیدی جتنے خلاق نظر نہیں آتے۔ وہ ان کی صف کے افسانہ نگار نہیں ہیں۔ وجہ صاف ہے کہ زندگی کی نبض پر ان کی گرفت اتنی مضبوط نہیں ہے جتنی کہ اردو کے ان تین افسانہ نگاروں کی تھی۔ یہ تینوں افسانہ نگار زندگی کی ہر دھڑکن کو محسوس کرتے تھے۔ اس کے کرب، اس کی المیہ، اس کی ارزانی اور اس کی رازِ گانی کا انھیں ایسا شعور تھا جو کسی اور افسانہ نگار کے حصے میں نہیں آیا۔ ان افسانہ نگاروں کے کردار پہلو دار اور گہرے ہیں، واقعات میں بے ساختہ

پن اور بھٹا کے ساتھ ساتھ نفسیاتی گہرائی اور ڈرامائی شدت ہے، اور جزئیات نگاری اور فضا بندی میں وہ حقیقت نگاری کے عروج کو پہنچتے ہیں۔ عزیز احمد کا صرف ایک افسانہ اس معیار پر پورا اترتا ہے اور وہ ہے ”تھوڑی سی“۔ دراصل ”تھوڑی سی“ افسانہ نگاری کی صحیح راہ پر ان کا پہلا قدم تھا۔ افسوس یہ ہے کہ وہ دور تک نہیں گئے۔ اگر وہ اس راہ پر چلتے رہتے تو منٹو، بیدی اور عصمت کی صف میں جگہ بنا لیتے۔

اگر کسی دو افسانہ نگاروں کے ساتھ عزیز احمد کی مشابہت ہے تو وہ کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر ہیں۔ حالاں کہ دونوں کے مقابلے میں عزیز احمد کا اسلوب زیادہ کرار اور ٹھوس تھا اور افسانوی طریقہ کار بھی رومانی کی بجائے حقیقت پسندانہ تھا۔ کرشن چندر کی کردار نگاری کمزور ہے۔ ان کے کرداروں میں کوئی نفسیاتی گہرائیاں، جذباتی پیچیدگیاں اور فطرت انسانی کی پراسرار گتھیاں نہیں۔ لگ بھگ یہی عالم عزیز احمد کے افسانوی کرداروں کا ہے۔ انھوں نے بھی کوئی یادگار کردار اردو ادب کو نہیں دیا۔ بے شک وہ اپنے افراد افسانہ کی نقش گری گہرے رنگوں سے کرتے ہیں۔ انھیں دلچسپ بناتے ہیں ایک دوسرے سے منفرد اور ایک دوسرے سے ممیز بھی کرتے ہیں، لیکن وہ انھیں کوئی ایسی گہرائی اور پیچیدگی کا حامل نہیں بناتے جو کردار کو نفسیاتی تجزیہ یا فلسفیانہ تفکر کا مستحق بنائے۔ قرۃ العین حیدر کے کردار چونکہ ایک مخصوص تہذیبی سر زمین سے پھوٹے ہیں اس لیے ان میں زمین کی بوباس زیادہ ہے اور ان کی نفسیاتی گہرائی کی کمی کو ان کی سماجی اور تہذیبی پہلوداری پوری کرتی ہے۔

جہاں تک بورژوازی سوسائٹی کا تعلق ہے۔ کرشن چندر اور عزیز احمد کا رویہ اسے بے دردی سے بے نقاب کرنے کا ہے۔ دونوں اپنے طنز میں کامیاب ہیں۔ دونوں کا رویہ ترقی پسندانہ ہے۔ بمبئی کے دھنا سیٹھوں کا کیریکچر بنانے میں دونوں کو یدِ طولیٰ حاصل ہے۔ عزیز احمد بھی جب سندھی خوجہ یا مہمن سیٹھ کا خاکہ اڑانے بیٹھتے ہیں تو کرشن چندر کی طرح اپنے قلم کو روک نہیں لگاتے۔ اس بات کا خیال نہیں کرتے کہ یہ سیٹھ لوگ عامیانہ اور بازاری بن جاتے ہیں۔ ان کے برعکس جب قرۃ العین حیدر نو دولتوں کو بے نقاب کرتی ہیں تو عصمت چغتائی کی طرح سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری کا خیال رکھتی ہیں۔ اسی لیے ان۔ افسانوں میں طنز ہے لیکن ان کے افسانے طنز یہ خاکے نہیں بنتے جیسا کہ عموماً کرشن چندر کے یہاں زیادہ تر اور عزیز احمد کے یہاں کم و بیش ہو جاتا ہے۔

نو دولتوں کی طرف عزیز احمد، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر اور عصمت چغتائی کا رویہ عموماً نفرت و حقارت کا ہے۔ بیدی اور منٹو نے ان میں دلچسپی ہی نہیں لی۔ جاگیردارانہ اشرافیہ کی طرف

عزیز احمد کا رویہ خالص ترقی پسندانہ ہے۔ وہ ان کے معاشی، سماجی اور اخلاقی زوال کی بے لاگ عکاسی کرتے ہیں۔ اس دائرے میں وہ عصمت چغتائی کی مانند سفاک حقیقت نگار بن جاتے ہیں۔ لیکن عزیز احمد کو کرشن چندر اور عصمت کی مانند عوام میں یا بیدی اور منٹو کی طرح عام آدمی میں دلچسپی نہیں۔ بطور ترقی پسند کے وہ مستقبل کی لگام عوام کے ہاتھوں میں دیتے ہیں لیکن اشاروں اور کنایوں میں، افسانوی کرداروں کی صورت میں نہیں۔ متوسط طبقہ ان کے ناولوں میں تو دکھائی دیتا ہے لیکن افسانوں میں نظر نہیں آتا۔ زوال پذیر جاگیردار طبقہ اور معاشی جکڑ بند یوں میں جکڑا ہوا متوسط طبقہ اور دولت مندی کی عیاشیوں میں گھری ہوئی بورژواکلاس ان تینوں طبقوں سے وہ بیزار تھے۔ قوم اور معاشرے کی نجات انھیں آزادی، جمہورت، اشتراکیت، مذہبی روشن خیالی، عقلیت، سائنس اور مغربی تہذیب کی لائی ہوئی برکتوں میں نظر آتی تھی۔ انگلینڈ اور یورپ کے سفر نے ان کے ذہن پر نہایت مثبت اثرات ڈالے تھے۔ ان کے ایک طویل افسانے ”تیری دلبری کا بھرم“ کا عنوان ہی اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ان کے دل میں انگلستان کے لیے دلبری کا احساس تھا۔ اس خوبصورت افسانے میں جنگ کے بعد کا انگلستان وہ نہیں رہا تھا جو عزیز احمد نے جنگ سے قبل دیکھا تھا۔ لندن میں ہندوستانیوں کی زندگی دیکھ کر ان کا بھرم ٹوٹتا ہے۔

اس زمانے کے بہت سے لوگوں کے مانند عزیز احمد کا ذہن بھی بڑی حد تک ANGLICISED تھا۔ مغرب سے یہ فریفتگی عزیز احمد اور ن، م، راشد میں خاص طور پر نمایاں ہے۔ ان کے مقابلے میں منٹو، بیدی، عصمت اور کرشن چندر کے لیے اپنا دلیس ہی سب کچھ ہے۔ ان کے یہاں مشرق و مغرب کی وہ کشمکش بالکل نہیں جو شاعر مشرق کا راشد اور عزیز احمد کو ورثہ ہے۔ بالآخر راشد اور عزیز احمد مغرب ہی میں بس گئے اور انھیں مغرب کا طرز معاشرت اس آگیا۔ عزیز احمد کے افسانوں میں جو ایک نوع کا اکھڑاپن ہے اس کا سبب یہی ہے کہ مشرق کی تہذیبی اور اخلاقی اقدار اور طرز حیات میں وہ دلچسپی گٹھا بیٹھے تھے۔ ان کا ذہن مغربی تھا اور وہ ایک حقیقت پسند آدمی تھے جو قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی طرح تہذیبی نو سابلجیا اور ماضی میں جینا نہیں چاہتے تھے۔ نہ وہ ان کی طرح زوال کا افسانہ لکھنا پسند کرتے تھے۔ ان کی جنس پرستی حسن پرستی اور ولولہ حیات ان میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی مانند قنوطیت اور کلیت کے عناصر پیدا ہونے نہیں دیتے تھے۔ عزیز احمد اپنی ناولوں اور افسانوں بلکہ تاریخی افسانوں تک میں حقیقت پسند رہے جب کہ ہم جانتے ہیں کہ حقیقت نگاری نہ قرۃ العین حیدر کو اس آئی نہ انتظار حسین کو۔

اس پس منظر میں عزیز احمد چاہے ہندوستان میں ہوں یا مغرب میں ایک ستیاح نظر آتے ہیں۔ ”گریز“ یورپ کے سفر کی ”آگ“ کشمیر کے سفر کی اور بیشتر افسانے فرانس،

جرمن، اطالیہ، سمبلی اور دہلی کے سفر کے مشاہدات پر مبنی ہیں۔ نہ کہانی، نہ نقطہ نظر، نہ کردار، بلکہ مشاہدات ہی ان کے افسانوں کو سنبھالے ہوئے ہیں۔ عزیز احمد کے یہاں المیہ احساس کی بڑی کمی ہے۔ اس کا سبب بھی یہی ”نک دیکھا اور چل دیے“ والا رویہ ہے۔ ستیاچ زندگی کے طریقہ میں شامل ہوتا ہے المیہ میں نہیں۔ عزیز احمد میں ایک نفیس حسن مزاج اور گہرے طنز کی غیر معمولی صلاحیت ہے جو ان کے مشاہدات کو ”زندگی کے تماشے“ کا روپ دیتی ہے۔ عزیز احمد کے افسانوی کرداروں میں کوئی انفرادیت نہیں۔ زیادہ تر کردار تو خود افسانہ نگار کا عکس ہیں جو کبھی آزاد کبھی عقیل اور کبھی کسی نام سے رونما ہوتے ہیں۔ ان کرداروں کا پروٹو ٹائپ وہ مرد ہے جو عورت کا شکاری ہے۔ شکار گاہ ظاہر ہے مغرب زدہ فیشن ایبل سوسائٹی ہے جس میں عورت مرد کے چنگل میں پھنسنے کے لیے آزاد ہوئی ہے۔ بوریت کی حد تک عزیز احمد کے افسانوں میں مرد عورت کا پیچھا کرتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ رومانی افسانوں ہی کی مانند جنسی آوارہ گردی کے افسانے بھی بالآخر قاری کو تھکا دیتے ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو عزیز احمد اردو کے واحد افسانہ نگار ہیں جن کے اعصاب پر عورت سوار ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ان کے یہاں سماجی حقیقت نگاری کا دائرہ محدود ہو گیا ہے۔ وہ سماج کے مختلف طبقات اور پیشوں سے تعلق رکھنے والے رنگارنگ کردار پیش نہیں کر سکتے۔ اعلیٰ طبقہ کے کرداروں میں انھیں دلچسپی ہے لیکن اس طبقہ سے انھیں کوئی ہمدردی نہیں۔ وہ طنز کر سکتے ہیں لیکن ان کے دکھ درد میں شریک نہیں ہو سکتے۔ لہذا بورژوازیوں کے مسائل ایسی نفسیاتی الجھنوں تک محدود رہتے ہیں جن میں خود افسانہ نگار کو دلچسپی نہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ عزیز احمد کے یہاں اکھرے پن کے ساتھ ساتھ اکبر اپن بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

ہم عموماً ترقی پسندوں کے ادب کو صحافیانہ کہتے ہیں لیکن صحافت محض سیاسی نہیں ہوتی۔ ثقافتی بھی ہوتی ہے جو فیشن ایبل سوسائٹی کی سماجی اور تہذیبی سرگرمیوں کے ساتھ ان کے اسکیٹڈ لڑکی گرما گرم خبریں سوشل راویڈ اپ کے عنوان کے تحت بیان کرتی ہے ”اور بستی نہیں“ کا تانا بانا تو دو صحافیوں کی پورٹریٹنگ ہی سے بنایا گیا ہے، لیکن ”سستا پیسہ“ ”زر خرید“ ”بیکار دن، بیکار راتیں“ جو عزیز احمد کے بہت کامیاب افسانے ہیں، ان میں سے بھی اگر کہانی کا باریک دھاگا نکال لیا جائے تو تمام واقعات ثقافتی صحافت کی شفاف سطح پر ٹوٹے ہوئے ہار کے چمک دار موتیوں کی طرح بکھر جائیں گے۔ آج کل جو یہ بات کہی جاتی ہے کہ کہانی نہیں بلکہ واقعہ افسانہ کی اساس ہے، یہی بات عزیز احمد اپنے مضمون ”افسانہ افسانہ“ مطبوعہ ”سویرا“ لاہور میں کہہ چکے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں: ”افسانہ میں جو چیز اہم ہے، جو اس کی جان ہے اور جو کسی تکنک کی پابند نہیں، وہ واقعہ محض واقعہ ہے“ اس بیان کے ذریعہ عزیز احمد ای ایم فارسٹر کے اس نظریہ سے انحراف کرتے ہیں

جس کی رو سے افسانہ میں واقعات اسباب و غل کے رشتہ سے بندھ کر پلاٹ کا روپ اختیار کرتے ہیں۔ عزیز احمد کے یہاں پلاٹ سے پیزاری کے نشانات ”ہوس“ اور ”مرمر و خون“ کے بعد نظر آتے ہیں۔ عزیز احمد کی یہ ابتدائی دونوں ناولیں جنہیں اپنا کہتے ہوئے خود عزیز احمد کو شرم آتی تھی، دراصل پلاٹ اور بہت ہی خراب پلاٹ کی ناولیں تھیں۔ خیالی ناول عموماً کردار کے نہیں بلکہ پلاٹ ہی کے ناول ہوتے ہیں یوں کہ ناول نگار کی خیال کی دنیا میں قصہ یا کہانی کو انہونی یا ناممکنات یا ناقابل یقین کی سرحدوں میں داخل ہونے سے روکنے والی نفسیاتی اخلاقی یا سماجی مزاحمتیں نہیں ہوتیں جو حقیقت پسند ناول میں ہوتی ہیں اس بات کا خود عزیز احمد کو احساس تھا چنانچہ وہ لکھتے ہیں ”ہیں مرمرو خون کے تمام کردار بد قسمتی سے محض احتیاطاً یا رسمی طور پر نہیں بلکہ واقعی طور پر فرضی اور پروردہ تخیل ہیں۔“ دراصل مرمرو خون جمال پسندی کے اثرات کے تحت لکھا گیا ہے اور زیادہ تر جمال پسند ناولیں خیالی ہی ہوتی ہیں۔ اس نظر سے دیکھیں تو قرۃ العین حیدر کے پہلے افسانوی مجموعہ ”ستاروں سے آگے“ کے افسانے خیالی نہیں ہیں کیوں کہ سجاد حیدر یلدرم کی بیٹی ہونے کے باوجود وہ جمال پسند نہیں رہیں بلکہ شروع سے نیم حقیقت پسند اور نیم رومانی رہی تھیں جو اپنی ابتدا میں خود منٹو، بیدی، اور کرشن چندر بھی تھے صرف عصمت اپنے پہلے افسانے ہی سے کھری اور بے لاک حقیقت نگار تھیں۔ عزیز احمد کے یہاں خیال کی دنیا سے حقیقت کی دنیا میں قدم رکھنے کا مطلب تھا پلاٹ سے پیچھا چھڑانا اور واقعہ نگاری پر ناول کی ساخت کی تعمیر کرنا۔ اس اجتہاد کا آغاز ”گریز“ سے ہوتا ہے اور ان کے افسانے بھی ایسے واقعات پر مبنی ہیں جن سے کہانی کا نہایت باریک دھاگا بنا گیا ہے۔ اس طرح عزیز احمد پلاٹ سے انحراف میں جدید افسانہ کے پیش رو نظر آتے ہیں۔ اور بھی بہت سی باتوں میں عزیز احمد نے اپنے تجربات اور اجتہادات کے ذریعہ جدید افسانہ کے لیے راہیں کشادہ کی ہیں۔ مثلاً ”مدن سینا اور صدیاں“ کے ذریعہ داستانوی اسلوب کا احیا ”آب حیات“ کے ذریعہ اسطوری افسانہ کی طرف پیش قدمی، ”زرین تاج“ کے ذریعہ خواب اور فتناسی کا امتزاج وغیرہ وغیرہ۔ یہاں پھر ان کے ہاں کرشن چندر سے زیادہ مماثلت نظر آتی ہے۔ پلاٹ سے دستگیری انہیں نت نئے تجربات کے دائرے میں لے جاتی ہے۔ ان تجربات سے بڑا افسانہ جنم نہیں لیتا لیکن تخلیق کی نئی راہیں کشادہ ہوتی ہیں۔ بڑے افسانے کو بہر حال بیدی، منٹو اور عصمت ہی نے لکھے جنہوں نے کہانی ہی نہیں بلکہ پلاٹ کا بھی ڈسپلن قبول کیا۔ ان کے افسانے افسانے ہی رہتے ہیں جب کہ عزیز احمد کے افسانے تاریخ سفر نامہ، آپ بیتی اور رپورتاژ کی یاد دلاتے ہیں۔ عزیز احمد سفر نامہ اور رپورتاژ پر ہی نہیں بلکہ تاریخ پر بھی افسانے کا فارم مسلط نہیں کر سکے۔ کہانی کا باریک دھاگا اور ایک دو پر چھائیوں جیسے کردار

ان تمام واقعات کو منسلک کرنے کی طاقت نہیں رکھتے جن کی ان کے افسانوں میں بھرمار ہے۔  
 اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان واقعات میں دلچسپی کا کوئی عنصر نہیں۔ پیرس کی صبح۔ لندن کی دوپہر، ”رومہ الکبریٰ کی شام“ بمبئی کی راتیں، دہلی کے رات اور دن، جگمگاتی ہوٹلیں، شاندار کوٹھیاں، پر رونق کلب، آثار قدیمہ، راجے مہاراجے، کروڑ پتی سینٹھ، حسین و جمیل عورتیں، اور خوبرونو جوانوں کی نظر بازیاں اور دست درازیاں کیسے خالی از دلچسپی ہوسکتی ہیں؟ سچ بات تو یہ ہے کہ قاری اس جگمگاتی دنیا کی نظارگی میں ایسا کھو جاتا ہے کہ اسے یہ احساس بھی نہیں رہتا کہ اس چمک دمک کے علاوہ افسانہ میں کوئی اور بات بھی ہے عموماً تو کوئی بات نہیں ہوتی لیکن گرد و پیش کی دنیا کی یہ سیر جتنی اپنی ایک قدر رکھتی ہے۔

مشاہدات اور واقعات کے بیان کو جو چیز دلچسپ بناتی ہے وہ ہے بیانہ میں ایک پڑھے لکھے، تیز اور طرار نکتہ سنج اور نکتہ آفریں ذہن کی کار فرمائیاں۔ عزیز احمد کے یہاں علم کی نکتہ آفرینیاں تخیل کی حسن آفرینیوں کا نعم البدل بنتی ہیں۔ ان کے افسانوں اور ناولوں کو آڈس ہلسلے کے ناولوں کے مانند NOVELS OF ERUDITION یا عالمانہ ناول اور افسانے کہہ سکتے ہیں۔ تاریخ فلسفہ تصوف اور مشرق و مغرب کے شعروادب میں رچا بسا ذہن ہی خدنگ جستہ زریں تاج اور تصویر شیخ جیسے افسانے لکھ سکتا ہے، اس ذہن کی کار فرمائیوں نے ان کے دوم درجہ کے افسانوں کو بھی، جن میں صحافتی مواد تخیل کو مغلوب کیے رہتا ہے، ایک پڑھے لکھے اور ذہین قاری کے لیے مطالعہ کا دلچسپ موضوع بنا دیا ہے، گو ایک عام قاری شاید ہی ان کی عالمانہ ثقافت کو برداشت کر پاتا ہے۔ ”رومہ الکبریٰ کی ایک شام“ کا مواد صحیفیانہ اور بیان عالمانہ ہے اور دونوں ایک عام قاری کی دلچسپی بیدار کرنے میں ناکام رہتے ہیں جب کہ ایک ذہین قاری کے لیے صحافتی مواد کی بے کیفی کی تلافی عالمانہ بیانہ سے ہو جاتی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ گو عزیز احمد کے پاس اول درجہ کے تخلیقی تخیل کی کمی تھی لیکن وہ اتنے چابک دست فنکار تھے کہ ان کے یہاں دوم درجہ کی چیز بھی پہلی نظر میں اول درجہ کی ہی نظر آتی تھی۔

مشاہدات اور واقعہ نگاری نے باہم مل کر عزیز احمد کے افسانوں میں بیسویں صدی کے اس جدید صنعتی شہر کو ابھارا ہے جو دو عالم گیر جنگوں کے درمیان روئے زمین پر ایک نئی تمدنی زندگی کی سوغات لیے ہوئے آتا ہے۔ اس معنی میں بھی عزیز احمد کا افسانہ جدید افسانہ ہے کہ وہ شہر کا افسانہ ہے۔ جس طرح شاعری میں ہمارے یہاں جدید شہر کا عکس اس طرح نہیں ابھرا جیسا کہ بادلیر اور ایلینٹ کی شاعری میں ابھرا ہے، اسی طرح افسانوں اور ناولوں میں بھی بڑا شہر نظر نہیں آتا۔ پریم چند، علی عباس حسینی، احمد علی، بیدی، کرشن چندر، عصمت، احمد ندیم قاسمی، غلام عباس، بلونت سنگھ

سب کے یہاں اردو افسانہ دیہات اور قصباتی شہر سے باہر نہیں نکل سکا "سستا پیسہ" "زر خرید" "بیکاروں بیکار راتیں" میں پہلی بار اردو افسانہ ایک میٹرو پولیٹن شہر میں داخل ہوتا ہے جو اپنے کشادہ راستوں، رفیع الشان عمارتوں اور جگمگاتے ققنوں کے ذریعہ ایک ایسا منظر پیش کرتا ہے جو انسانی تمدن کی تاریخ میں کہیں نظر نہیں آتا، کیوں کہ جدید شہر دراصل بجلی اور تکنولوجی کے ایسے کرشموں کی نشان دہی کرتا ہے جو صنعتی انقلاب سے قبل دکھائی نہیں دیتے۔ خاطر نشان رہے کہ شہروں کے پس منظر میں کہانیاں تو خاصی تعداد میں لکھی جاتی ہیں اور کہانیوں میں شہروں کی جھلکیاں بھی دکھائی پڑتی ہیں لیکن یہ تو عزیز احمد یا منٹو جیسا کوئی ایک فن کار ہوتا ہے جس میں شہر کی روح سمٹ آتی ہے۔ عزیز احمد اور منٹو دونوں کے یہاں بمبئی کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں، بمبئی ایک کے یہاں پر رونق اور دوسرے کے یہاں کم رونق ہے۔ لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ منٹو بمبئی کا تاریک یا گھناؤنا رخ پیش کرتا ہے۔ پائی کلا، ناگ پاڑہ، بمبئی کے وہ علاقے ہیں جن کی اپنی فضا میں تھیں۔ فلیٹ، چالیاں، کھولیاں، گھوڑوں کے طویلے، کھیل کے میدان، یہودیوں، عیسائیوں، پارسیوں، مسلمانوں، عربوں، مرہٹوں، یوپی والوں کی مشترک آبادی، چرچ، مسجد، اردو اخبار، تانگے والے، دودھ والے، سینما گھر، طوائفیں، ہوٹلیں، منٹو اس بمبئی کا بے مثال مصوّر ہے، یہ بمبئی نہ عصمت کے یہاں ہے نہ کرشن چندر نہ بیدی نہ خواجہ احمد عباس کے یہاں۔ میں تو کہوں گا مرہٹی اور گجراتی افسانوں میں بھی بمبئی کی ایسی تاثراتی تصویریں نہیں ملتیں جیسی کہ منٹو کے یہاں نظر آتی ہیں۔

عزیز احمد نے لندن، روم، چرس اور دہلی کے پس منظر میں افسانے لکھے ہیں لیکن ان کے افسانوں میں کوئی شہر اتنا پر رونق اور خوبصورت نہیں جتنا کہ بمبئی ہے۔ عزیز احمد کے افسانوں میں بمبئی واقعی بقیہ نور ہے، رات کے ہاتھوں میں دن کی سوہنی تصویر ہے، ہیروں کا بار پہنے ہوئے عروس البلاد کی باہوں میں ولنگڈن کلب، تاج محل ہوٹل، سی سی آئی اور رلیس کورس کی شاہراہوں پر رنگ برنگ کی کاریں دوڑتی نظر آتی ہیں۔ یہ راجوں مہاراجوں، سرمایہ داروں، جوہریوں، فلم پروڈسروں، مسکن اور خوجہ میٹھوں کی بمبئی ہے۔ اس پر رونق شہر اور اس کی فیشن ایبل سوسائٹی کے عزیز احمد تماش میں، نکتہ چیں اور فوٹو گرافر تھے۔ وہ جانتے تھے کہ کیمرہ کس پر فوکس کرنا چاہیے، کس کی گزرتی ہوئی جھلک کو گرفت میں لینا چاہیے اور کون سے زاویوں سے شہر کی کون سی تصویر لینی چاہیے۔ بمبئی کی تصویر کشی میں عزیز احمد کا سیاہانہ رویہ اور کیمرہ دونوں کام کرتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ ناول اور افسانہ دیہاتوں اور چھوٹے شہروں میں پھلتا پھوتا ہے۔ آج کے بڑے شہروں کو لفظوں میں نہیں بلکہ سلولانڈ پر ہی قید کیا جاسکتا ہے۔ اور عزیز احمد کے غلطے میں کیمرہ تھا اور ان کے پاس صحافی کی واقعہ نگاری کا آرٹ تھا ایک بڑے شہر کے جلال و جمال کا تجربہ فی نفسہ بڑا ہوش

رہا تجربہ ہے۔ غیر شعوری طور پر عزیز احمد اس تجربہ کو قلم بند کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں۔

بڑے شہروں کا حسن ایک کارنیول کا سماں پیش کرتا ہے، عورت اپنی تمام آرائشوں کے ساتھ اس کارنیوال کا حسن بڑھاتی ہے اور بے چہرہ بھیڑ میں نظریں اسی کی طرف کھینچتی ہیں۔ بڑے شہروں کی یہ دلربا مخلوق عزیز احمد کا پسندیدہ موضوع ہے۔ وہ ایک نہیں سینکڑوں عورتوں کا بیان کرتے چلے جاتے ہیں اور نوجوان لڑکیوں سے لے کر ڈھلتی عمر کی عورتوں کے خط و خال، چال و حال، بناؤ سنگھار، کپڑوں، زیوروں اور اداؤں کا ان کا علم لامحدود ہے۔ وہ نہ صرف دعوت حسن دیتے ہیں بلکہ اپنے افسانوں میں حسن لٹاتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں لنڈن، پیرس، روم، بمبئی، دہلی، مسوری کی پر رونق شاہراہوں، ہوٹلوں، کلبوں، اور دوکانوں میں بھانت بھانت کی نجی سچائی فیشن ایبل عورتوں کی بہار ہے۔ بہار اسی وقت تک ہے جب تک وہ رواں اور گزراں ہے اور افسانہ نگار بھی گلوں کے اس قافلہ کے ساتھ رواں ہے۔ یہ روانی ایک ایسی گردش بن جاتی ہے اور زندگی ایسی گھمیریاں لیتی ہے کہ سوچنے کا وقت کم ملتا ہے، مسائل آتے ہیں، الجھنیں پیدا ہوتی ہیں، حسن کی ارزانی کے غم ناک لمحے بھی آتے ہیں لیکن ہر چیز گزشتنی ہے اور افسانہ نگار بھی بڑے شہر کے کارنیوال کو ایک سیاح کی نظر سے دیکھتا گزر جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے عزیز احمد پر اپنے دلچسپ مضمون مطبوعہ رسالہ ”اظہار“ میں کہا تھا کہ عزیز احمد کے افسانوں میں عورت ایک جنسی موضوع SEXUAL OBJECT سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ بے شک ان کے افسانوں کا پہلا تاثر یہی ہے لیکن یہ پوری سچائی نہیں۔ پوری سچائی جس کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا یہ ہے کہ مرد کی بوالہوسی کی فضا میں یہ عورت ہی ہے جو محبت کرتی ہے اور محبت کرنے پر مجبور ہے۔ عورت کے جنسی معروض ہونے کا تاثر اس وجہ سے پیدا ہوتا ہے کہ عزیز احمد کے بیشتر افسانوں میں مرد عورت کے تعاقب میں ہے ”زر خرید“ ”بیکار دن بیکار راتیں“ اور ”سستا پیسہ“ میں یہ مرد خوش باش اور عیش طلب نوجوان ہے ایسے نوجوانوں سے ہم منٹوں کے افسانوں میں بھی روشناس ہوتے ہیں جو حیدر آباد یا دوسرے شہروں سے اپنی جوانی کی راتوں کو رنگین بنانے کے لیے بمبئی آتے ہیں۔ یہ نوجوان اور ان کے متذکرہ بالا افسانے دونوں بے ضرر ہیں۔ لیکن ”اور بستی نہیں“ میں جنوب کے دو جرنلسٹ الف خان اور ب خان عورتوں کے تعاقب میں دہلی آتے ہیں اور پورا افسانہ ان کے تعاقب کی رپورٹنگ سے تشکیل پاتا ہے۔ اس افسانہ میں شکاری مرد کے لیے عورت کی آسان دست یابی پورے دہلی شہر کو ایک قحبہ خانہ بنادیتی ہے جو بہت ہی ناگوار گزرتا ہے۔ ادبائیت رنگین مزاجی پر غالب آتی ہے اور صحافتی رپورٹنگ ادبی بیانات کو مغلوب کرتی ہے اور طنز نگار سرنگوں ہو جاتا ہے، باوجود اس کے کہ اس افسانہ میں جستہ جستہ حسن

تحریر ظاہر ہوتا ہے۔ یہ افسانہ کمزور ہے اور اس میں دہلی کا ثقافتی حسن بھی نمودار نہیں ہوا جس میں عزیز احمد کو بطور ثقافتی موزن دچپسی تھی، کسی بھی شہر کے مقامی رنگ کو پیش کرنے کا عزیز احمد کو بھی اتنا ہی شوق ہے جتنا کہ قرۃ العین حیدر کو، لیکن اس افسانہ میں دہلی کی پوری فضا خیالی اور دل کو دھکا دینے والی ہے۔

ممکن ہے اس مرحلے پر آپ کہیں کہ عزیز احمد تاریخی شہروں کی بجائے جدید شہروں کی عکاسی بہتر طور پر کر سکتے ہیں جیسا کہ ان کے افسانوں میں بہمنی کی عکاسی سے ظاہر ہوتا ہے لیکن ”رومتہ البری کی ایک شام“ میں انھوں نے روم کے فن تعمیر کے مطالعے کے ذریعہ اس کی اچھی فضا بندی کی ہے گو یہ بیان کچھ ذرا زیادہ ہی اکاڈمک اور کتابی ہونے کے سبب ثقیل ہو گیا ہے۔ سواد رومتہ اللہ کی، دہلی، آل سینر، موسولینی، ابی سینیا اور اقبال آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ ان جیسا اقبال کا پرستار روم پر لکھتے ہوئے ادبی اور تاریخی حوالوں سے پہلو نہیں بچا سکتا تھا۔ اس افسانہ میں عزیز احمد اقبال کی موسولینی کی تعریف کو ان کی زندگی کا ایک کمزور لمحہ گردانتے ہیں۔ یہ افسانہ اس سبب سے بھی قابل قدر ہے کہ اس میں فاشزم کی طرف ایک روشن خیال اور استہزائی رویہ کی تشکیل کا اہتمام بیان ہوا ہے

اپنی ناول ”ہوس“ کے قیصر۔ ایڈیشن ۱۹۵۱ء میں عزیز احمد نے ”بدتر از گناہ“ کے عنوان سے ایک دلچسپ مضمون لکھا۔ اس میں ایک جگہ وہ لکھتے ہیں

”اس زمانے میں مجھے ناولوں کے پڑھنے کا شوق بہت تھا۔ اور خصوصیت سے میں ترجمہ کیف المزندروما (خرد) آفرے دمو سے اور ایسے دوسرے انیسویں صدی کے روسی اور فرانسیسی رومان نگاروں سے متاثر تھا جو محبت کے جذبے کو اس طرح بیان کرتے ہیں گو یا وہ ایک طرح کا ”جبر“ ہے اور افراد خصوصاً عورتوں کے اختیار سے باہر۔ ایسی عشقیہ یا جنسی جبر کے جراثیم آپ کو اس نیم پخت ناول ”ہوس“ میں نظر آئیں گے۔“

عزیز احمد کے یہاں محبت کا یہ جبر ان کے تمام افسانوں پر حاوی رہا۔ ان کی سرزمین افسانہ کا مرکز ثقل مرد نہیں عورت ہے۔ ان کے یہاں مرد کا تو ایک ہی روپ ہے جو عورت کا شکاری ہے لیکن عورتوں کے بے شمار روپ ہیں جو محبت کے جبر کے تصور کو پیش کرتی ہیں۔ عزیز احمد کے یہاں نفسیات پر فلسفہ اور سوشیولوجی غالب ہے۔ وہ جنسی نفسیات کے نہیں بلکہ فلسفہ محبت کے افسانہ نگار ہیں جو ان کی ابتدائی جمال پسندی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔

عورت عزیز احمد کے افسانوں کے مرد کرداروں کے لیے بھلے جنسی معروض رہی ہو لیکن خود عزیز احمد کے لیے وہ جنسی معروض سے کچھ زیادہ ہی تھی۔ وہ اس کی انسانی حیثیت کو تسلیم کرتے

ہیں۔ وہ اس کی آزادی اور ذہنی نشوونما کے قائل ہیں لیکن عزیز احمد کے یہاں عورت کی مامتا کا کوئی تصور نہیں۔ اپنی کامل ترین شکل میں وہ مجسمہ حسن ہے جس میں ظاہری حسن کے ساتھ ساتھ ایک باطنی اور ذہنی تکمیل بھی ہے۔ انھیں ذہنی طور پر پس ماندہ، غلام، اور دوسروں کی دست نگر عورت میں دلچسپی نہیں۔ عشق بازیاں عزیز احمد کے یہاں عام ہیں کیوں کہ ان کے افسانے اس مرد کا تجربہ بیان کرتے ہیں جس نے یورپ کا سفر اس وقت کیا تھا جب کہ یہ سفر بہت عام نہیں تھا۔ یورپ میں اور بمبئی کی فیشن اہل سوسائٹی میں مرد کے سامنے پہلی بار وہ عورت آئی تھی جو سماجی اور جنسی طور پر آزاد تھی اور اسی لیے مرد کا آسان شکار تھی۔ شکار اور شکاری کا بیان عزیز احمد کے یہاں اتنے وسیع پیمانہ پر ہے کہ بادی النظر میں ان کے افسانے جنسی تعاقب اور مہم سازی کے افسانے ہی معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا غور کرنے پر ہم دیکھ سکتے ہیں کہ جنس کی اس گرم بازاری میں وہ عورت کی نفسیات اور سماجیات سے کیسا گہرا دانشورانہ لگاؤ رکھتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ عزیز احمد عورت میں محبت کے جبر ہی کو نہیں بلکہ محبت جو مختلف روپ اختیار کرتی ہے اس کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ ایک دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ عزیز احمد کے یہاں معاشرے بڑے شہروں میں اور بڑے تاریخی واقعات کے پس منظر میں جنم لیتے ہیں۔ وہ ریاست، ملک، قوم اور معاشرے کو بھول کر بات نہیں کرتے کیوں کہ وہ ”ہوس“ اور ”مر مرد خون“ کی غلطی کو دہرا کر خیالی معاشرے قلم بند کرنا نہیں چاہتے۔ ان کا عورت کی نفسیات اور جنسیت کا مطالعہ بہت محدود ہے لیکن وہ سائنس دی بوائز سے بہت مماثلت رکھتا ہے کیوں کہ دونوں سماجی حوالوں سے بات کرتے ہیں۔ یہ چیز عزیز احمد کو FEMINIST ہونے سے بچاتی ہے اور کبھی کبھی یہ احساس بھی دیتی ہے کہ عورت کی طرف ان کا رویہ ہمہ ردانہ اور مردانہ زیادہ ہے۔ وہ سائنس دی بوائز ہی کی طرح عورت کی نادانیوں کی سرزنش کرتے ہیں۔ ”اور بستی نہیں“ میں ایک فلرٹ لڑکی دل آرا کو الف خان (یا ب خان) تھپڑ مار کر کہتا ہے

”جب سچی محبت ہو تو دوسری بات ہے، ورنہ دوسری جنسی ہوس میں ٹھوکریں کھانا عورت کے لیے بہت مہلک ہے۔ بیماریاں، حمل، بدنامی، موت، جو انجام نہ ہو تھوڑا سا۔ اور جب سچی محبت ہو تو یہ بھی سوچ لینا چاہیے کہ مرد اس قابل بھی ہے یا نہیں اور اگر وہ اس قابل نہیں تو پھر ہر چیز کی طرح محبت کا بھی مقابلہ کرنا چاہیے۔ محبت کو بھی شکست دینی چاہیے۔ اس میں فرد کی فتح اور اجتماع کی بھلائی ہے۔ دیکھ دل آراء سامنے التمش کا مقبرہ۔ یہ رضیہ کا باپ تھا۔ رضیہ ہر چیز کو فتح کر سکی، محبت کو شکست نہ دے سکی۔ اس کی قدریں چاند بی بی اور ابا یا بابی کے مقابلہ میں گھٹیا تھیں اور وہ زندگی کا کھیل ہار گئی“

حزم اور احتیاط کا یہ سبق عزیز احمد مختلف افسانوں میں پڑھاتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً ان

کا افسانہ "خطرناک پگڈنڈی" لیجیے۔ اس کا زمانہ دوسری جنگ عظیم سے قبل کا ہے اور پس منظر فرانس۔ افسانہ کا ہیرو مسٹر آزاد ہے ۱۹۳ء میں پیرس کی نمائش دیکھنے آئے ہیں، اور ان کی ملاقات جنوبی فرانس کی ایک لڑکی سے ہوتی ہے جس کے ساتھ نمائش دیکھتے دیکھتے خطرناک پگڈنڈی کی طرف مڑ جاتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ لڑکی سے دوبارہ ملاقات ہو لیکن وعدے کے باوجود لڑکی ان سے نہیں ملتی۔ ایک خط میں وہ بتاتی ہے کہ اسے آزاد سے محبت ہو گئی ہے اور اسے ڈر ہے کہ مزید ملاقات کے بعد آزاد بھی اس کے دام محبت میں گرفتار ہو جائے گا اور وہ یہ نہیں چاہتی۔ اسے اپنے منگیتر سے، جو اسی کے ملک کا ہے محبت نہیں لیکن وہ اس سے شادی کرے گی کہ اسی میں عافیت ہے۔ اس افسانہ میں الف خان کی نصیحت پر عمل ہے کہ محبت کو بھی شکست دینی چاہیے۔

اب آئیے ان کا افسانہ "جادو کا پہاڑ" دیکھیں "جو خطرناک پگڈنڈی" سے بدرجہا بہتر اور دلچسپ ہے۔ کو یہ بھی ایسا نہیں کہ دنوں تک یاد رہے۔ یہ ان افسانوں میں سے ہے جو انسان کی چھوٹی موٹی غلطیوں اور حماقتوں پر تعمیر کیے جاتے ہیں۔ زندگی کی گاڑی ذرا کنٹرول سے باہر جاتی ہے اور پھر راہ راست پر آ جاتی ہے۔ افسانہ کا پس منظر مسوری ہے جہاں اس زمانے میں پہاڑ کے جادو پر فیشن اہل سوسائٹی کا جادو غالب رہتا تھا۔ یہاں کملا اپنے شوہر شام اور اپنی اینگلو انڈین سہیلی گریس کے ساتھ سیر کے لیے آتی ہے۔ کملا کو اپنے شوہر اور سہیلی پر پورا بھروسہ ہے جو اس کی بے وقوفی ہے۔ پہاڑ چڑھتے ہوئے گریس کار میں شام کے پہلو میں بیٹھی ہے اور کملا ترچھی نظروں سے دونوں کے پیروں کا کھیل دیکھتی ہے۔ پہاڑ چبھنے پر وہ شام اور کملا کو اسے سینما دیکھنے بھیج دیتی ہے اور پھر وہ خود ان کا پیچھا کرتی ہے۔ تھیمز میں دونوں کو بوس و کنار کرتے دیکھ کر انتقاماً وہ ایک سردار جی کو اپنے جسم سے چھینر چھاڑ کی اجازت دیتی ہے اور پھر پھوٹ پھوٹ کر روتی ہے۔ بہر حال مسئلے کا حل اتنا مشکل نہیں ہے۔ مسوری سے واپسی پر وہ کار میں شام اور گریس کے بیچ بیٹھتی ہے۔ چڑھائی کے وقت کی حماقت وہ اتار کے وقت نہیں دہراتی۔

"مدن سینا اور صدیاں" میں اسٹوری زمانوں، تاریخی عہد اور دور جدید کی چند کہانیوں کے ذریعہ وہ جنسی اتار کی روشنی کی کرن اسی حزم و احتیاط میں دیکھتے ہیں جب کہ ایک مرد اور ایک عورت ترغیبات سے بھری تنہائی میں اکیلے ہوتے ہیں لیکن ایک دوسرے کی شخصیت کا خیال کر کے احتیاط برتتے ہیں۔ یہ آخری کہانی ای ایم فارمنر کے اس تصور کو پیش کرتی ہے کہ دور جدید میں جب رشتے نباہنا مشکل ہے، دوستی اور رفاقت کے جذبہ کی نگہداشت اور تکریم ضروری ہے۔ "مدن سینا اور صدیاں" میں عزیز احمد تاریخ پر افسانہ کو مسلط نہیں کر پائے ہیں اور افسانہ نہ صرف تاریخی دستاویزیت کا بلکہ ادق تحقیقی مواد کی ثقالت کا شکار ہو جاتا ہے۔ مختلف زبانوں کے ادب

میں ایک ہی اسطور کے نفوذ یا اس کے مماثل اساطیر کا یہ مطالعہ افسانہ کے فارم میں نہیں سماتا۔ اس طویل افسانہ کی آخری کہانی اسطوری افسانہ کے ساتھ کوئی مماثلت بھی نہیں رکھتی۔

افسانہ کو تاریخ پر مسلط کرنے سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ تاریخ میں داستان کا لطف پیدا نہیں ہوتا۔ یہ مطلب تو ہے ہی لیکن ساتھ ہی یہ اشارہ بھی ہے کہ کوئی THEME ابھر کر سامنے نہیں آتی۔ جب کہ ”جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں“ عزیز احمد کا تیمور پر دلچسپ طویل افسانہ ہے۔ یہاں تاریخ افسانہ کے قالب میں اچھی طرح سما گئی ہے لیکن کوئی معنی خیز تقسیم ابھر کر نہیں آتی سوائے اس کے کہ بدن کے ساتھ ساتھ جب آنکھیں بھی آہن پوش ہو جائیں تو کھوپڑیوں کے مینار لگ جاتے ہیں۔ جس عہد اور قبیلہ کی یہ تاریخ ہے اس کی بربریت اور حیوانیت کے بیان کے لیے عزیز احمد کو فلا بیر کے ناول سلاہو کی مثال سامنے رکھنی چاہیے تھی۔ ”خدا نیک جستہ“ ان کا سب سے اچھا تاریخی افسانہ ہے۔ اس افسانہ کی داد وہ لوگ بہتر طور پر دے سکتے ہیں جن کا تاریخی افسانوں کا ذوق مجھ سے زیادہ شائستہ ہے، یہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ عزیز احمد کے یہاں المیہ احساس کی کمی ہے۔ ان کے افسانے CATASTROPHY میں داخل ہوئے بغیر ہی کشمکش کو DISSOLVE کر دیتے ہیں۔ احساس کی وہ ہمت جو بیدی، منٹو اور عصمت کے یہاں نظر آتی ہے، عزیز احمد میں نہیں ملتی۔ ان کے پاس وہ نظر تو ہے جو گرد و پیش کی دنیا کو دیکھتی ہے لیکن وہ نظر (سوائے ایک دو افسانوں کے) کہیں دکھائی نہیں دیتی جو دل و جود کو چیر کر زندگی، فطرت اور انسان کا راز پاتی ہے۔

عزیز احمد چاہے مرد اور عورت کی برابری کے قائل ہوں یا نہ ہوں عورت کی غلامی کو برداشت نہیں کرتے تھے، وہ لکھتے ہیں:

”دوست اور عشاق ایک دوسرے کی تابع داری کرتے ہیں۔ محبت ایک فریق کے استبداد اور دوسرے کی غلامی کو برداشت نہیں کر سکتی، جب استبداد آتا ہے تو عشق کا دیوتا اپنے پر پھڑ پھڑاتا ہے اور یہ جاوہ جارخصت۔ ہر چیز کی طرح محبت کی روح بھی آزاد ہے، فطرتاً عورتیں بھی غلامی نہیں آزادی چاہتی ہیں۔“ (اقبال نے زمرد کے گلو بند کی ایک ہی کہی) اور مرد بھی۔

(مدن سینا اور صدیاں)

زمرد کے گلو بند کی بات چھڑی ہے تو ذرا یہ بھی دیکھیے کہ عزیز احمد کو اعلیٰ طبقہ میں عورتوں کی تنگی کے سوال میں کتنی دلچسپی تھی۔ ”زر خرید“ میں امجد شیریں کے متعلق کہتا ہے: ”لیکن وہ کسی اچھے لڑکے سے شادی کیوں نہیں کر لیتی۔ اس طرح کسی کی رنڈی بن کر رہنے میں وہ عزت تو محسوس نہیں کرتی ہوگی، اس تنگی کا ایک سبب جو اہرات کی چمک ہے“ اسی افسانہ کا ایک کردار نذیر کہتا

ہے: ”اکثر شریف لڑکیاں جواہرات اور بنارس ساڑیوں کی وجہ سے جوہریوں اور بینوں کے ہاتھ گروی ہو جاتی ہیں۔“ ایک اور اقتباس دیکھیے:

”نئی دہلی میں ایک قسم ان عورتوں کی ہے جن کے میاں ان کو اپنے وطن یعنی باہر قصابات سے ساتھ لائے ہیں۔ وہ ابھی دہلی کی زندگی کی عادی نہیں ہوئی ہیں۔ میاں کی تنخواہ ڈیڑھ سو یا دو سو ہوتی ہے۔ جب میاں دفتر کو جاتے ہیں تو یہ عورتیں، جن کی نظریں نئی دہلی کی چمک سے خیرہ ہیں خرید و فروخت کرتی پھرتی ہیں اور کبھی کبھی ان کی اپنی خرید و فروخت بھی ہو جاتی ہے۔“ (اور بستی نہیں)

ایک اور اقتباس دیکھیے:

”یہ فلاں صاحب کی بیوی ہیں جو دفتر میں کلرک ہیں۔ چار سو تنخواہ ہے۔ مگر وہ صاحب آخر کیسے خاندان کے ہیں، میں نے پوچھا کیوں؟ تو کہنے لگے۔ یہ ان کی بیوی ہر ماہ سینکڑوں کا سامان خرید کرتی ہیں اور ان کا بل عجیب عجیب مشتبہ قسم کے لوگ آ کے ادا کرتے ہیں۔“ (اور بستی نہیں)

یہ افسانہ کے نقاب میں چوکی سوشیولوجی ہے اور اسی نے افسانے کو غارت کیا ہے۔ جن مسائل کو عزیز احمد تجریدی خیال کی صورت میں پیش کرتے ہیں اگر وہ کرداروں کی صورت پیش کیے جاتے تو جدید دور کی سینکڑوں مادام بوار یوں کی کہانیاں وجود میں آتیں، کیوں کہ ماس میڈیا اور خصوصاً ٹیلی ویژن کے ذریعہ جس طرح نوجوان لڑکیوں میں سامان آرائش، حسین و جمیل رومانی زندگی اور خریدنے کا خبط پیدا کیا جا رہا ہے اس کی طرف اشارے ان تنقیدوں میں ملتے ہیں جو مادام بواری پر لکھی گئی ہیں۔ رومانی خواب آفرینی اور زندگی کے تلخ حقائق کے تصادم سے زندگیاں تباہ ہوتی ہیں ان کے بیان کے لیے فلا بیر ہی کے مانند کردار کی ناولیں لکھنی پڑتی ہیں اور عزیز احمد کے افسانوی کردار نرے صحافتی اور طنزی ہیں۔ وہ کسی نفسیاتی تھیم کی تجسیم کی طاقت نہیں رکھتے۔ اسی لیے سماجی مسائل افکار و آرا کی شکل میں نظر آتے ہیں۔

زمر د کا گلوبند، چاندی کا طوق، نتھنی، اور پاٹو کے کڑے محض زیورات نہیں بلکہ عورت کی غلامی کی علامات بھی ہیں۔ نرکسیت سے مغلوب عورت انھیں آرائش کے لیے پہنتی ہے لیکن گلوبند، نتھ اور طوق میں جو مردانہ آقایت کے معنی پنہاں ہیں انھیں سمجھ نہیں پاتی۔ اطلس و کخواب کی پوشاک اور زروسیم کے زیوروں میں لدی عورت اپنی نرکسیت اپنی حرص اور اپنے بدن میں قید ہے۔ عزیز احمد کے ایک افسانہ میں کوئی کردار پنجاب کی لڑکیوں کی تعریف کرتا ہے جو نئے نئے فیشن کے شلوار قمیص اور لہراتے دوپٹے میں سائیکل پر سوار کالج یا آفس کی طرف جاتی نظر آتی ہیں۔

گاؤ تکلیف سے لگے ریشم کے ڈھیر کے مقابلہ میں لڑکیوں کا یہ چھریا پن ایک اہم تمدنی تبدیلی کا علامہ تھا۔ لیکن دوسری جنگ عظیم کے بعد کھلی سوسائٹی نے لبرل سوسائٹی کا بھی خاتمہ کر دیا۔ جنسی انقلاب نے ہر چیز کو تہس نہس کر دیا۔ اخلاقیات کی جگہ ایسے اندیشوں نے لے لی کہ باہر جانے سے قبل لڑکی نے ضبط تولید کی گولی کھانی ہے یا نہیں۔ طلاق اتنی عام ہوئی کہ ازدواجی زندگی کے دس سال پورے کرنے والا جوڑا بچہ روزگار نظر آتا ہے۔ ایک زمانہ وہ تھا جب ماں باپ لڑکی کی شادی کی فکر کرتے تھے۔ اب وہ زمانہ آیا کہ لڑکی جب تک لڑکوں کے ساتھ کسی بندھن میں بندھے بغیر آزاد جنسی زندگی گزارتی ہے، ماں باپ نچست رہتے ہیں لیکن جیسے ہی وہ اعلان کرتی ہے کہ وہ شادی کر رہی ہے تو والدین فکر مند ہو جاتے ہیں کہ یہ شادی کب تک چلے گی۔ مطلقہ کی زندگی غیر شادی شدہ، غیر باکرہ لڑکیوں سے زیادہ تنہا اور ویران ہوتی ہے۔ جنس اب ارزاں تھی اور عورت محض جنسی معروض، وہ معاشرہ خواب و خیال ہو گیا جس میں شادی کا مطلب تھا سنسار بسانا گھر، عورت اور بچوں کی ذمہ داری قبول کرنا۔ عورت آزاد ہوئی، خود لفیل ہوئی تو مرد نے اس کی ذمہ دار قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ زندگی فزائے بھرتی کاروں میں ہائی وے پر دوڑنے لگی، چرس سے دھندلائے ناچ گھروں میں مستانہ دارنا چنے لگی، پاپ کلچر، پاپ میوزک، مٹنی ازم اور الیکٹرونک میڈیا نے ایک ایسا نوجوان طبقہ پیدا کیا جس نے جنس کو اتنا سہل الحصول بنا دیا کہ جنس آدمی کا کوئی بڑا بھید بھرا تجربہ نہ رہی۔ جب تک جنس شجر ممنوعہ تھی، وہ پر اسرار تھی، رومان انگیز اور تمنا آفریں تھی، شاہراہوں اور ساحلوں پر عام ہو گئی تو دل لگی اور کھیل بن گئی۔ نیپا کوف سے لے کر جان اپڈانک اور ایریکا جانگ تک بیٹھار لکھنے والوں میں اس جنسی اتار کی کی اردناک تصویریں دیکھنے کو ملیں گی۔

ضبط تولید کی تمام احتیاطوں کے باوجود وہ لڑکا جو عورت کی کوئی ذمہ داری لینا نہیں چاہتا، لڑکی کو حامدہ کر کے غائب ہو جاتا ہے۔ اب ایک نیا خاندان وجود میں آیا جسے ایک ولدی خاندان یا ONE PARENT FAMILY کہا جانے لگا۔ ماں اور بچہ۔ نواری ماں اور اس کا بچہ۔ چوں کہ ایسی مائیں اکثر DRUGS کا شکار ہو جاتی ہیں اور بچے کی دیکھ بھال نہیں کر سکتیں تو بچہ ان کے پاس سے لے لیا جاتا ہے۔ اور کوئی ذمہ دار آدمی یا ادارہ اس کی نگہداشت کرتا ہے۔ یہ خاندان لا ولد خاندان یا NO PARENT FAMILY کہلایا۔ خاندان کے یہ نئے روپ اس تمدن کا عطیہ ہیں جس نے اولین ضرب شادی اور خاندان کے اداروں پر لگائی تھی۔ عزیز احمد نے جنسی آزادی کی لائی ہوئی ان تباہ کاریوں کو بھی دیکھا تھا لیکن اس وقت تک ان کی تصنیفی مشغولیات کی نوعیت بدل چکی تھی اور ناول اور افسانے لکھنے کا کام انھوں نے ترک کر دیا تھا ورنہ بطور فنکار وہ

ہمیں یہ بتانے کی ضرورت کو شش کرتے کہ وہ کنواری ماں جو شیش کے نشہ میں دھت اپنے بکلتے بچے کے ساتھ پلنگ پر لیٹی ہوئی ہے وہ زمرد کے گلوبند کو کس نظر سے دیکھتی ہے۔

عزیز احمد اپنے افسانوں میں جنسی انارکی کے شاہد نہیں ہیں۔ ان کے لیے دنیا نہ تو بے معنی تھی نہ ابروڈ۔ کچھ تضادات تھے جو توازن کی تلاش میں تھے۔ کچھ مسائل تھے جنہیں سلجھانا تھا۔ عزیز احمد کالبرل آدرش وادی ذہن ابھی دنیا سے ہارا نہیں تھا۔ وہ لائسیت کے اس تجربہ سے نہیں گزرے تھے جس سے قرۃ العین حیدر گزر رہی تھیں۔ ان کے یہاں ایک سمجھوتے کی تلاش ہے جو ان کے اندر ایک میکن اور ایک مستعد آدمی کی ازلی پیکار کو ختم کر سکے۔ وہ جنس کے متلاشی بھی تھے اور جنس کے پیچھے لگی ہوئی عورت کو بھی اس کی پوری انسانیت کے ساتھ قبول کرنا چاہتے تھے۔ ”تیری دلبری کا بھرم“ میں ایک انگریز لڑکی کی زبانی یہ شکایت ملتی ہے:

”معاف کیجیے۔ میں جتنے پاکستانی لڑکوں کے ساتھ ادھر ادھر گئی ہوں میں نے ان سب کو ضرورت سے زیادہ چالاک پایا، سب ایک ہی چیز چاہتے ہیں۔ جنس اور جنس کے پیچھے جو عورت ہوتی ہے اس کے انسان ہونے کا انہیں احساس نہیں۔“

یہ گویا ایک معنی میں سرزنش ہے اس عزیز احمد کی جسے یورپ کا، خصوصاً یورپ کی آزاد عورت کا تجربہ ہضم نہیں ہوا تھا۔ کھلے سماج میں تو مرد نے عورت کو دیکھنے کا جھنجھٹ ہی نہیں رکھا۔ وہ اس کے لیے محض جنسی معروض ہے۔ تخلیقی سطح پر عزیز احمد کا ذہن اب جنسی نفسیات اور اخلاقیات سے تھک کر ان سے بلند ہونا اور عورت کی طرف زیادہ جمالیاتی اور فلسفیانہ رویہ اختیار کرنا چاہتا تھا انہوں نے عورت میں محبت کے جبر کی جو بات کی تھی وہ بھی ان کے ذہن کا پیچھا کر رہی تھی۔ محض مشاہدات جس نوع کی صحافیانہ فکر کو جنم دیتے ہیں اس سے بھی عزیز احمد غیر مطمئن ہو گئے تھے۔ وہ عشق اور بوالہوسی، وفاداری اور ہرجائی پن کی کشمکش سے بھی نجات پانا چاہتے تھے۔ حقیقت عزیز احمد کے لیے سینکڑوں مظاہر میں بٹ گئی تھی اور کثرتِ نظارہ میں کھوئی ہوئی ان کی نظر ایک نقطہ وحدت اور ارتکاز کی جستجو میں تھی۔ ”تیری دلبری کا بھرم“ سے ایک طویل اقتباس دیکھیے۔ طویل سہی لیکن اس مرحلہ پر عزیز احمد کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے:

”اور میں نظر ہوں۔ وہ نظر جو ہمیشہ سے تشنہ ہے ہمیشہ تشنہ رہے گی..... کیوں کہ ہمیشہ سے، ہوش سنبھالنے کے بعد سے اب تک میری آنکھیں کسی کو ڈھونڈھتی رہیں۔ اس عورت کو جو کامل ہے، اس کا حسن کامل ہے، اسے میں نے کہیں نہیں پایا وہ کہیں ثابت و سالم نظر نہیں آتی۔ گویا اس کے ایک لاکھ ٹکڑے ہیں، ایک لاکھ روپ ہیں جو لاکھوں جسموں اربوں اداؤں میں منتشر ہیں۔ اس کے بال سیاہ ہیں کہ بھورے کہ سنہرے کہ لال۔ اس کی چوٹیاں اس کے سینہ پر لہرا رہی

ہیں کہ اس کے بال ترشے ہوئے ہیں۔ اس کے خدو خال ہزار طرح کے ہیں۔ اس کے کئی رنگ ہیں کہیں اس کا قد دراز ہے، کہیں بوٹا سا کہیں اس کا حسن غازہ اور تہسم سے جھلکتا ہے اور اس کے لبوں کی لالی فضا میں بجلی کی طرح لپکتی ہے۔ کبھی رقص میں اس کی شان نارسائی میں فرق آ جاتا ہے۔ آغوش میں وہ کلیم ہمدانی کی محبوبہ کی طرح آتی ہے جس کی الفت موج و کنار کی آمیزش ہے جو دم بدم ساتھ بھی ہے اور گریزاں بھی۔ اور وصال کے عالم میں معلوم ہوتا ہے اس کے ساتھ گھڑیاں بیت گئیں اور بیدل کی محبوبہ کی طرح وہ کیا قیامت تھی کہ عمر بھر اس کے ساتھ قدح نوشی کرتا رہا اور وہ آغوش میں رہی اور آغوش میں نہ سما سکی۔ اور پھر نظر کہتی ہے یہ وہ نہیں اس میں اس اصل محبوبہ کی محض ایک جھلک ہے۔ محض ایک کیفیت نہ کچھ رنگ نہ کچھ روپ مگر یہ تو کوئی اور ہے، کوئی ناقص اجنبی۔“

ظاہر ہے حسنِ کامل کا تعلق حقیقت سے اتنا نہیں جتنا کہ تخیل سے ہے۔ شاعری اس کی جستجو کر سکتی ہے۔ افسانہ میں تو جو بھلی بری عورتیں دنیا میں ہیں ان سے کام چلانا پڑتا ہے۔ حسنِ کامل کی جستجو عزیز احمد کے افسانوں میں شوق دید اور نظر بازی کے روپ میں ملتی ہے اور شوق دید کے آداب انہوں نے جگر کے اس شعر سے سیکھے تھے جو ان کے افسانہ ”اور بستی نہیں“ میں نقل ہوا ہے:

کوئی گناہ نہیں شوق دید و ذوقِ نظر  
جز اس کے فرصتِ نظارگی کو طول نہ ہو

عزیز احمد کے یہاں حسنِ کامل کی رومانی بلکہ روحانی تلاش کا جذبہ فطری کم اور ثقافتی زیادہ ہے۔ عزیز احمد نے دنیا جہان کا ادب پڑھا تھا اور دل و نظر اور حسن و عشق کی مشرقی اور مغربی تمثیلات، نیز اردو، فارسی، انگریزی شاعری کی عشقیہ اور متصوفانہ روایات ان کے ادبی حافظہ میں ایسی نقش ہو گئی تھیں کہ افسانہ لکھتے وقت وہ اپنے تخلیقی اور تخیلی ذہن کو ثقافتی اور ادبی ذہن سے الگ نہیں کر سکتے تھے۔ اکثر اوقات تو مستعار جذبات ان کے یہاں حقیقی جذبہ کی حدت اور صداقت پیدا کر لیتے ہیں۔ ان کے بے مثال افسانہ ”زرین تاج“ اس کی نمائندہ مثال ہے۔

”زرین تاج“ میں تین عورتوں کا ذکر ہے جنہیں افسانہ نگار کے تخیل نے حسنِ کامل کے روپ میں دیکھا ہے۔ یہ تین عورتیں ہیں شیریں، نور جہاں اور قرۃ العین طاہرہ جو ایران کی مشہور شاعرہ اور بابی مبلغ تھیں۔ اسطوری اور تاریخی شخصیتوں سے محبت روحانی محبت ہی کا ایک روپ ہے کیوں کہ آدمی کا جسم نہیں بلکہ اس کا خیال ماضی کی فضاؤں میں سفر کرتا ہے اور خیال کی سطح پر وقت کی دھند میں لپٹی ہوئی شکلیں زیادہ خوبصورت اور پراسرار نظر آتی ہیں۔ ”زرین تاج“ میں ماضی اور حال، اسطور اور تاریخ، خواب اور حقیقت کا سحر انگیز امتزاج افسانہ نگار نے حاصل کیا ہے۔ ایک

خوبصورت غنائیہ اسلوب کے ذریعہ جو جنت کی ٹھوس حقیقت سے لے کر تخیل اور فنغاسی کے موہوم سائوں پر اپنی کند پھینکتا ہے۔

اس افسانے میں عزیز احمد کی تین آرزوئیں برآئی ہیں۔ ایک تو حسن کامل کے تجربہ کی آرزو، دوسری، عورت میں محبت کے جذبہ کو قلم بند کرنے کی آرزو اور تیسری ایک ایسے شاعرانہ اظہار کے حصول کی آرزو جس میں ان کے وسیع مطالعہ کا عرق رچا بسا ہو۔

عزیز احمد نے افسانہ میں محبت کے مختلف روپ پیش کیے ہیں۔ ایک تو وہ نیم رومانی اور جنسی محبت ہے جو مزاحمتوں پر پلٹی ہے۔ افسانہ کا ہیرو اور عزیز احمد کا ہم راز اسی محبت سے اکتایا ہوا ہے یہ اقتباس دیکھیے:

”اس نے بیسیوں زندہ عورتوں سے عشق کیا تھا۔ ہوس آرائی کی تھی، تفریح کی تھی، کشش محسوس کی تھی، کبھی ہوس کا خاتمہ عشق پر ہوتا ہے کبھی عشق کا ہوس پر، اور المیہ اس کا باعث ہوتا کہ دو دونوں لاکھ کوشش کرتے ”دوئی“ فنانہ ہوتی۔ دونوں ایک معاشی عمرانی نظام کی پیداوار ہوتے، اور یہ نظام ان کے راستے میں سنگلاخ مزاحمتیں، کانٹوں کی جھاڑیاں، دیو ہیکل چٹانیں حائل کرتا جاتا، جن سے ہوس عشق بن جاتی اور کبھی یہ مزاحمتیں غائب ہو جاتیں تو عشق غائب ہو جاتا اور پھر ہوس کے بعد تھکن اور عذرا ماندگی اسے حسرت دل . . . اور پھر یہی سلسلہ“

(زرین تاج)

ایسے ہی معاشتوں سے تنگ آکر اس نے کہا تھا ”اب میں ایسی عورت سے محبت کروں گا جسے مرے صدیاں ہو چکی ہوں گی۔ ایک دن انسان ماضی میں سفر کر سکے گا“ اور ارشد کو یہ دن اس رات ہی میں میسر آ جاتا ہے جب وہ کار میں ایک دعوت میں جا رہا ہوتا ہے، ہوائی جہاز بم برساتے ہیں اور کار خراب ہو جاتی ہے اور ارشد پیدل روانہ ہوتا ہے تو اسے قدموں کی چاپ سنائی دیتی ہے، زرین تاج اس کے ہم قدم ہے۔ یہ رات دنیا کی تین حسین ترین عورتوں سے ملاقات کی رات ہے۔

محبت کا ایک اور روپ ہے جسے نور جہاں بیان کرتی ہے۔ مہر النساء کو شیراقلن کے ساتھ گہری محبت تھی۔ شیراقلن کے قتل کے بعد وہ جہاں گیر کے ساتھ کیسے رہی؟ نور جہاں کی وضاحت ایک گہرا انفسیاتی رمز ہے۔ نور جہاں کہتی ہے۔

”عورت کے خون میں قدرت نے کچھ عجیب کمزوری رکھ دی ہے۔ جو جتنا زیادہ تعاقب کرتا ہے، اپنے صیاد سے دور بھاگنے میں اس کی قوت ارادی اتنی ہی کمزور ہو جاتی ہے۔ جتنے عرصے تک یہ تعاقب جاری رہتا ہے اسی کی مناسبت سے اس کی مزاحمت گھٹتی جاتی ہے اور کبھی

کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ وہ اپنے مقتول محبوب کے قاتل کو پہلے برداشت اور پھر پیار کرنے لگتی ہے۔ اس وجہ سے بھی بہت سی عورتیں جو تمھارے اس بڑے اعظم میں آج کل اغوا کی جاتی ہیں، اپنے ظالم عاشقوں کے چنگل سے چھوٹ کر آنا نہیں چاہتیں..... محبت یعنی اس قسم کی محبت جو مجھے شیر اقلن سے تھی، اب میرے دل میں مرچکی تھی۔ بالکل مٹ چکی تھی۔ اس کی جگہ ایک عجیب طنزیہ محبت تھی۔ مقید طائر کی محبت صیاد کے ساتھ، گھوڑے کی محبت اپنے آقا کے ساتھ۔“

(زرین تاج)

شیریں، خسرو، فرہاد محبت کی تثلیث ہیں۔ شیریں غزل کی معشوقہ کی آر کی ٹائپ ہے۔ وہ اپنے عشوہ دادا سے غزل کی معشوقانہ روایات کی تشکیل کرتی ہے۔ شیریں خسرو کی ملکہ لیکن فرہاد کی معشوقہ تھی، وہ کہتی ہے۔ خسرو پرویز نے مجھے خرید لیا لیکن میں نے چالیس دروازوں والے قصر کی طرح ان میں انتالیس دروازوں کی کنجیاں خسرو کے حوالے کر دیں اور چالیسویں دروازہ کی کنجی اس کے حوالے کرنا میرے بس کی بات نہ تھی۔ یہ چالیسویں کنجی فرہاد کے لیے تھی۔

قرۃ العین طاہرہ کی طرف عزیز احمد ہمیشہ ایک بے پناہ کشش محسوس کرتے رہے ہیں، قرۃ العین طاہرہ میں انھیں وہ عورت نظر آتی جس میں اس کا بدن اس کی روح اور اس کا ذہن تینوں بیدار تھے، وہ فارسی کی شاعرہ تھی۔ ”ایران کی خاک سے ایک ہزار شاعر اٹھے تھے۔ میں پہلی شاعرہ تھی جو ان ایک ہزار شاعروں سے الگ کھڑی تھی۔“ اور قرۃ العین میں محمد علی باب نے ایک نئی روح پھونک دی تھی۔ شاعری کی شبہم کو قدسی آفتاب کی کرن چمکا رہی تھی۔ ذہن اور روح کی بیداری کے بعد بدن کے تقاضوں کا بیان قرۃ العین طاہرہ ایک ایسی جرأت مندی سے کرتی ہے جو آزادی نسواں سے بھی آگے کی چیز ہے، میں نے باب کی روحانیت کے ساتھ مزوک کی تعلیم کو حل کر دیا۔ ”میں اپنے ہی محاذ پر لڑتی رہی۔ باغی عورت کے محاذ پر، میں مزوک کی ہم خیال تھی کہ کیوں عورت ایک ہی مرد کی پابند رہے۔“

قرۃ العین کے تعلقات آپ، ہر اور خسرو سے خراب تھے۔ شخصی ناپسندیدگی کے علاوہ مذہبی اور سیاسی اختلافات بھی اس میں کار فرما تھے۔ قرۃ العین نے بابیوں کو فتویٰ دیا کہ وہ اس کے شوہر اور خسرو کو قتل کر دیں۔ انھیں نہ صرف قتل کیا گیا بلکہ، بکان کاٹ کر ان کی شکل بھی مسخ کی گئی۔ پھر قرۃ العین محمد علی بار فردشی کے ساتھ ناجائز جنسی تعلقات قائم کرتی ہے۔ وہ کہتی ہے:

”محمد علی (باب) میرے لیے محض روح تھا، ملا محمد (شوہر) محض جسم۔ محمد علی بار فردشی

ان دونوں کے درمیان تھا، ذی روح جسم، جسم کے اندر جان۔ میں اس سے بے حجاب ملتی رہی۔ اگر کوئی ان ملاقاتوں کو ناجائز کہتا ہے، فاسقانہ قرار دیتا ہے، قرار دے۔“

قرۃ العین طاہرہ میں عزیز احمد، حسن، نسوانیت، عجمیت، شاعری، علم، ذہانت، جنسیت اور روحانیت کا امتزاج دیکھتے ہیں۔ حسن کامل کی پرستش میں عزیز احمد کا ذہن تمام تضادات سے بلند ہو جاتا ہے اور خواہشات سے ماورا بھی۔

”ان تمام عورتوں میں جو مرچکی ہیں مجھے تم سے زیادہ محبت ہے، اگر کبھی حال ماضی کی طرف جاسکا یا میری روح تمہاری روح کے جمال کا دیدار کر سکی۔ اگر یہ بھی نہ ہو تب بھی، دوران محض میں، مرور خالص میں تم سے مخاطب ہوں گا اور تم سے اپنی اس محبت کا اظہار کروں گا جو عشق سے، ہوس سے، خواہش سے، ادراک سے، جواب سے ماورا ہے۔“

”زرین تاج“ میں عزیز احمد کی نثر شاعری کے پرلگا کر اڑتی ہے افسانے میں محبت کی شیرینی، نسائی حسن کی سحر انگیزی، شاعری کی نغمگی، عقائد کا جلال، روحانیت کا جمال اور ہندو عجمی ثقافت کی برنائی ہے۔ پوری فضا چٹکی ہوئی چاندنی میں نہائی ہوئی ہے۔ یہ چاروں کھونٹ جگمگاتا افسانہ ہے۔ افسانہ کا لطف فکر و فلسفہ و تاریخ و جمالیات کا زمین منت ہے۔ یہ پڑھے لکھے اور باخبر قارئین کا افسانہ ہے۔ اس میں شبہ ہے کہ آیا وہ تاریخ کو افسانہ پر مکمل طور پر مسلط کر سکے ہیں دراصل زرین تاج یا قرۃ العین طاہرہ نہایت ہی پیچیدہ اور پراسرار عورت ہے۔ افسانہ میں وہ تین عورتوں میں سے ایک ہے حالانکہ وہ ایک ایسا کردار ہے جس کے ساتھ انصاف ایک پوری ناول لکھ کر ہی کیا جاسکتا ہے، یہ ناول لکھنے کے لیے بھی جارج ایلیٹ کی جینیس چاہیے جو تاریخ و فلسفہ اور مذہب تینوں پر حاوی ہونے کے ساتھ ساتھ دنیا کی بڑی حقیقت نگار ناولسٹ تھی۔ اس کا مقابلہ تو ٹالسٹائی کے ساتھ ہی ہوتا ہے۔ ”زرین تاج“ نہایت خوبصورت افسانہ ہے لیکن اس کا مجموعی تاثر شاعرانہ ہے۔ افسانہ ایسا افسوں جگاتا ہے جو شاعری کی ساحری سے قریب تر ہے۔ یہ بھی ایک بڑا کارنامہ ہے لیکن اتنا بڑا نہیں جتنا کہ ”تصور شیخ“ جس میں تخلیقی تخیل حقیقت نگاری کے طریقہ کار کے ذریعہ افسانوی آرٹ کو اکملیت کے درجہ پر پہنچاتا ہے۔

یوپی کے مسلم ٹڈل کلاس پر یہ عزیز احمد کا پہلا اور آخری افسانہ ہے۔ حیدر آباد کے ٹڈل کلاس پر، جو زوال پذیر جاگیرداری کا پروردہ ہے، انھوں نے ”پاپوش“ لکھا جو کافی دلچسپ ہے اور حیدر آباد کی مخصوص زبان کے استعمال سے افسانے کے چٹخارے میں اضافہ ہوا ہے، لیکن افسانہ کا دائرہ گھر کی نوکرائیوں کے ساتھ جو پاپوش کے برابر ہیں عشق بازی اور اس سے پیدا شدہ گھریلو جھگڑوں تک محدود رہتا ہے۔

”زرین تاج“ کے مقابلہ میں ”تصور شیخ“ کی فضا بے رونق ہے۔ ”زرین تاج“ کی چاندنی رات کے مقابلے میں ”تصور شیخ“ کے دن میالے ہیں، دروازوں پر ٹاٹ کے پردے اور

آنگن کے بیچ بہتی ہوئی گندی موری ہے۔ ایک گانو ہے اجاڑ، اور گانو کے گنوار اور مفلوک الحال لوگ ہیں جو شاہ صاحب کی خانقاہ سے ملحق مسجد میں نماز کے لیے آتے ہیں۔ مسجد، گھر، گھر کی عورتیں اور مرد سب کے سب بے رونق بلکہ بد صورت، بیمار، سال خوردہ، کال اور افلاس کے مارے ہوئے۔

”تصویر شیخ“ میں مذہبی راسخ العقیدگی ہے لیکن عقیدے کا کوئی حسن نہیں اس کے برعکس ”زرین تاج“ میں اسلام کی رو سے گمراہ ایک فرقے کے عقائد کا ذکر ہے لیکن قرۃ العین طاہرہ کے مذہبی جوش و خروش، اس کے علم و فضل، اس کے ولولہ تبلیغ، محمد علی باب سے اس کی بے پناہ عقیدت کا ایسا اثر انگیز بیان ہے جو پورے افسانے کو ایک قدسی احساس کی تابناکی سے منور کرتا ہے۔ ”تصویر شیخ“ میں ایسی کوئی تابناکی نہیں، کوئی ولولہ نہیں ایک اجاڑ بستی میں ایک خانوادے کی زندگی کا بے کیف تو اتر اور ارکان کی میکا کی پابندی، بے حضوری کی نمازیں اور جی حضوری والی پیری مریدی ہے۔

”تصویر شیخ“ میں مذہب ہے لیکن مذہب کا کوئی حسن نہیں، مذہب سے وابستہ تہذیب حوض کے ٹھہرے ہوئے پانی کی طرح کائی سے بھر گئی ہے۔ تصوف ہے لیکن تصوف کا جمال نہیں سرشاری اور کیف نہیں۔ پرہیزگاری، زہد، ترک اور نفس کشی ہے جو ماحول کی بے رنگی اور خشکی میں اضافہ کرتی ہے۔ افسوس کی بات یہ ہے کہ تزکیہ نفس کے شعلہ سے ہوس کی چنگاریاں پیدا ہوتی ہیں اور تاریک فضا کو تاریک تر کرتی ہیں۔ ”زرین تاج“ کے برعکس اس افسانہ میں حسن، جنس روحانیت، عقائد، انسان اور زندگی کی عکبت اور زبوں حالی ہے۔

ان تضادات کے باوجود ”تصویر شیخ“ ”زرین تاج“ سے بہتر بلکہ اس سے بہت بڑا اور صحیح معنی میں افسانوی آرٹ کا بے مثال نمونہ ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ”زرین تاج“ میں کہانی نہیں واقعات ہیں، کردار نہیں تاریخی شخصیات ہیں، نفسیاتی تجربات کم اور فلسفیانہ تجربات زیادہ ہیں۔ ”زرین تاج“ میں تخیل شاعری کے پر لگا کر اڑتا ہے اور افسانوی آرٹ اس کی اجازت دیتا ہے لیکن زمین افسانہ کی کشش ثقل ایسی اڑانوں کو آسمان شاعری کی طرح لا محدود بننے نہیں دیتی۔ افسانہ میں حقیقت تخیل کو پابہ زنجیر کرتی ہے اور اسے غیر حقیقی فضاؤں میں اونچی اڑانیں بھرنے سے روکتی ہے ”تصویر شیخ“ میں فنکارانہ تخیل اپنی طاقت منواتا ہے کیوں کہ وہ زندگی کے حقائق کی سنگلاخ چٹانوں کو جذب کرتا ہے، نفسیاتی گہرائیوں میں اترتا ہے، کہانی ایجاد کرتا ہے، کرداروں کی تخلیق کرتا ہے، تصویریات کو تجربات میں بدلتا ہے، جزئیات کی عکس گیری کے لیے مشاہدہ کرنے والی نظر کو محدب شیشہ کی طرح شفاف بناتا ہے۔

”تھو ر شیخ“ کی کامیابی کا ایک راز یہ بھی ہے کہ فنکار یہاں طنز نگار کو قابو میں رکھتا ہے۔ یہ ممکن نہیں تھا کہ بھوتوں، چڑیلوں، تعویذ گندوں کے توہمات سے بھرے اس مذہبی ماحول کی عکاسی میں طنز سے پہلو بچایا جاتا، لیکن افسانہ مذہبی کھوکھلے پن اور عیاری پر محض طنز ہوتا تو اس کی قدر کم ہو جاتی۔ ویسے دیکھیں تو پورا افسانہ ایک مذہبی گتھ انہ کی پیروڈی ہے، لیکن عزیز احمد اس افسانہ میں ایک طنز نگار کی طرح نہ آستین میں منہ چھپا کر ہنستے ہیں۔ نہ زہر خندا اور زہر لب مسکراہٹ کو اپنے مشاہدے اور اسلوب کا جزو بناتے ہیں۔ وہ ایک حقیقت نگار فنکار کی طرح کھلی آنکھ سے حقائق کا مشاہدہ کرتے ہیں اور اسی لیے اس افسانہ میں سیکنہ اور واجد میاں کے لیے اگر ہمدردی ہے تو سید بسم اللہ شاہ المعروف کی تراویح میں ایک مقتدر ستون کی شکست کا احساس بھی ہے۔ عزیز احمد طنز سے چوکتے تو نہیں لیکن ان کی نظر فنکارانہ عرفان کے اس مقام سے بھٹکتی بھی نہیں جہاں کرداروں کے باطن کا مشاہدہ درد مندی سے کیا جاتا ہے۔

افسانے کا آغاز صبح صبح واجد میاں کے بیان سے ہوتا ہے۔

”جاڑوں کے دن تھے۔ میاں واجد نے کرتے کے دامن سے اپنی سرسبز بہتی ہوئی ناک پونچھی صدری کا بیج کا بنن ٹوٹ گیا تھا۔ ایک ہاتھ اپنی صدری کے اندر ڈال کے جسم کھجانے لگے۔ دوسرے ہاتھ سے خوشی بالوں سے بھرا ہوا کالا سیسر سر کھجایا۔ میاں واجد کی عمر اب کوئی چودہ سال کی ہوگی، مگر ان کے کالے چچک زدہ چہرے پر جوانی کی بہار صرف کالے بدنارنگوں کی شکل میں نمودار ہو سکی تھی۔“

واجد میاں کی شکل و شبابت کے بیان میں حقارت یا تاپسندیدگی کا کوئی عنصر نہیں۔ وہ زیادہ سے زیادہ کڈھب اور مضحکہ خیز نظر آتے ہیں۔ بد صورت تو ہیں ہی۔ لیکن شادی کے بعد واجد میاں سیکنہ کے لیے بد صورت نہیں رہتے۔ وہ پہلے مرد ہیں جس نے سیکنہ پر بدن کے بھید کھولے ہیں اور سیکنہ کی نظر میں وہ شہنشاہ کلفام سے کم نہیں۔ عزیز احمد نے دونوں کی ازدواجی مسرت کا نقشہ بہت خوبصورتی سے کھینچا ہے۔ حسن و نشاط کا تجربہ آدمی کی جتنی تخلیقی صلاحیتوں کو کیسے بیدار کرتا ہے اس کا بیان عزیز احمد کے یہاں بڑی فنکارانہ سوجھ بوجھ سے ہوا ہے:

”جب سے شادی ہوئی تو سیکنہ کے سلمی ستارے بھاری کام کے پانچے دار غرارے۔ اور کپلے سے لدی ہوئی ریشمی اوڑھنیاں میاں واجد کے لیے علم جمالیات کے دفتر کھولنے لگیں۔ اب تمام تر حسن ایک ریشمی غبار تھا، جس میں ریشم ہی ریشم تھا، ملبوس کا، جلد کا ریشم، آواز کا تنفس کا ریشم، پسینے کی ٹھنڈک دل کی دھڑکن کا ریشم۔ اب میاں واجد کا شعور بیدار ہوا ہے۔“

دیکھیے یہاں بھی حواس کی بیداری کا وہی عالم ہے جو بیدی کے افسانے ”جو گیا“ میں

نظر آتا ہے۔ جو گویا نے اپنی رنگ برنگی ساڑیوں کے ذریعہ نو جوان مصوّر میں رنگوں کا احساس پیدا کیا ہے۔ وہ نو جوان کی ہونہ سکی لیکن اسے مصوّر بنا گئی۔ رنگوں کا شعور دے گئی۔ سیکینہ بھی واجد میاں پر بقول عزیز احمد خطوط اور رنگ کے آہنگ کا راز منکشف کرنے لگی۔ انھیں محسوس ہونے لگا کہ جسم سے وابستہ اور جسم سے ماوراء ایک کشش ہوتی ہے۔ جو آگ ہی آگ ہوتی ہے اس آگ کا مطلب سمجھنے کے لیے انھوں نے دیوانہ وار اردو فارسی اساتذہ کے دیوان پڑھنا شروع کر دیے۔ ان کے گلے میں بلا کا جادو تھا۔ اور پھر گلے کا یہی جادو خود ان کی شاعری کے سرچڑھ کر بولنے لگا۔ سیکینہ نے انھیں شاعر بنا دیا۔

حضرت بسم اللہ شاہ المعروف — حنائی ریش، دوہلن ٹوپی، انگرکھا، چست پا جامہ ہاتھوں میں ارض مقدّس کی تسبیح۔ انھیں درگاہ کی سجادہ نشینی بیوی کی طرف سے ملی تھی جو سیکینہ کی بہن اور واجد میاں کی پھوپھی تھیں۔ سیکینہ بسم اللہ شاہ المعروف کے سامنے دو برس کی لڑکی تھی۔ عزیز احمد کے قلم سے بسم اللہ شاہ کی جو تصویر ابھری ہے وہ پر وقار بن سکتی تھی اگر وہ ایک اجڑ گانوں کے بے کیف تواتر، توہمات اور میکاکی اور ادو وظائف کے شکار نہ ہوتے۔ عزیز احمد لکھتے ہیں، "اس گھر میں یا خدا پر عقیدہ تھا یا پر یوں، بھوتوں بتاتوں پر۔ ابھی تک کوئی انسان سے واقف نہ ہونے پایا تھا۔" گویا گھر میں اور گانوں میں وہ رونق نہیں تھی جو انسانی مشاغل، انسانی سرگرمیوں اور دلچسپیوں سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بے کیفی ان گھرانوں کی لعنت ہے جہاں پیری مریدی ذریعہ معاش ہونے کے سبب مذہب گھر پر اسی طرح قبضہ جھاتا ہے جس طرح گھر یلو صنعت کے اوزار کر گئے اور مشینیں۔ شاہ صاحب کے اوقات بندھے ہوئے ہیں۔ مسجد میں نماز پڑھنا۔ گانوں والوں کو تعویذ لٹے۔ دینا، داراشکوہ کے الحاد و زندق سے بھرے ہوئے رسائل کا رد لکھنا اور مشق سخن کرنا ایسی بے کیف بے رونق زندگی سے گھبرا کر ہی آدمی گناہ تک کر بیٹھتا ہے۔

حضرت بسم اللہ شاہ کو سجادہ نشین کی حیثیت سے تو چار پانچ گانوں کے لوگ ہی جانتے تھے لیکن یہ حیثیت شاعر جہاں کہیں اردو بولی اور غزل گائی جاتی تھی ان کا نام سب کی زبان پر تھا۔ ان کی شاعری کا رنگ نشاطیہ تھا۔ ہر طرف انبساط ہی انبساط تھا۔ روح کا رقص اور وجدان، نشاط ہی نشاط۔ عزیز احمد کمال چابکدستی سے مذہبی تعلیمات کے اس عنصر کو کہ آدمی کو ہر حال میں خوش رہنا چاہیے کیوں کہ جو کچھ ہوتا ہے خدا ہی کی طرف سے ہوتا ہے، حضرت بسم اللہ شاہ کے توکل کو تخیل اور نشاط کو غیر ذمہ داری میں بدل دیتے ہیں جب حضرت بسم اللہ شاہ اپنی بیوی کا علاج کرتے بھی ہیں اور نہیں بھی کرتے، اس کے مرنے کا غم کرتے بھی ہیں اور نہیں بھی کرتے۔ ایک خالص مذہبی ماحول میں بیوی کی موت کے بیان میں IRONY کا اتنا ذکاوت استعمال کہیں اور دیکھنے کو نہیں ملتا۔

عزیز احمد پھر ان کی شاعری کے حوالے سے ان کی شخصیت کا ذکر کرتے ہیں۔ بسم اللہ شاہ معروف صبر شکر کے آدمی تھے۔ اپنے تقویٰ پر انھیں بڑا اعتماد تھا۔ چھوٹے موٹے غموں کے باوجود ان کی شاعری میں یاسیت قنوطیت کا فقدان تھا۔ تمام تر توجہ نشاط، کیف اور انبساط پر تھی۔ انبساط کی بنیاد حیرت و بے خبری پر تھی۔ شبہ کا نزول، پھولوں کی نمود، طیور کے نغمے، یہ سب حیرت ہی کے سامان تھے۔ اسے فرصت تھی کہ وہ غم دنیا، اپنے اپنے متعلقین یا اپنے گرد کے انسانوں کی مصیبتوں کی طرف توجہ کرے۔

مذہبی شعور اور فنکارانہ شعور میں یہی فرق ہے کہ فنکار اپنے اور دوسروں کے غم اور گرد، پیش کے انسانوں کو کبھی نہیں بھولتا۔ وہ دل کی بے قراری اور شعور کے کرب کو آتما کی شانتی پر ترجیح دیتا ہے۔ جب سے انسان نے اپنی فکر کا دھارا انسان اور زندگی کی طرف موڑا ہے اور مذہبی تصورات سے الگ ہو کر براہ راست زندگی کے کرب کا مشاہدہ کیا ہے۔ تب سے وہ زندگی کے بارے میں کسی بھی نوع کا فریب کھانے کو تیار نہیں۔ حضرت بسم اللہ شاہ کی شاعری فریب کھاتی ہے عزیز احمد کا افسانہ فریب توڑتا ہے۔

افسانہ اب بحرانی منزل میں داخل ہوتا ہے۔ شاعری سے ہٹ کر اب وہ تصوف کے دائرے میں داخل ہوتا ہے۔ عزیز احمد لکھتے ہیں

”اب واجد میاں کی روحانی تربیت شروع ہو چکی تھی۔ سلسلہ نقش بند یہ میں پیر طریقت اپنے مرید کو ایک عارضی بت پرستی کے دور سے لے کے گزرتا ہے۔ آہستہ آہستہ انسان کا دل پرانے پیاروں عقیدوں، مرکزوں سے ٹوٹتا ہے سلسلہ نقش بند یہ میں پیر اپنے مرید کے دل سے ماسوائے خطرات نکالنے کے لیے اپنا تصور بندھواتا ہے۔ یہ تصور شیخ ہے“

افسانے میں راہ سلوک کی منزلوں کا ذکر بہت ہی خوبی سے ہوا ہے اور اس کے متوازی چلتا ہے۔ واجد میاں اور المعروف دونوں کی شاعری کا تذکرہ۔ ایک پر عشق مجازی اور دوسرے پر عشق حقیقی کی کیفیات کا نزول۔ اور اس کے ساتھ ساتھ چلتا ہے واجد میاں کا سیکینہ سے عشق اور بسم اللہ شاہ المعروف کی سیکینہ کی طرف کشش۔ جب تصور شیخ کمال پر تھا اور شیخ کا، رہبر کامل کا چہرہ پیشہ طریقت کے شیر کا چہرہ تھا، اس وقت بسم اللہ شاہ کا فرض تھا کہ واجد کے قلب میں اپنے تصور کو پاش پاش کر دیں اور اسے اعلیٰ مقامات کی سیر کرائیں لیکن ان کے سر پر تیل کی مالش کرنے والی سیکینہ کی نرم و نازک انگلیوں نے ان کی روح کو مفلوج کر دیا تھا۔ وہ واجد سے کہتے ہیں کہ تیرا دل ابھی تک تیری دہن میں انکا ہوا ہے، تو راہ طریقت پر نہیں چل سکتا۔ واجد میاں زار و قطار روتے ہیں اور گڑ گڑا کر پوچھتے ہیں۔ میں کیا کروں، اور شاہ صاحب کہتے ہیں سیکینہ کو طلاق دے دیے۔ واجد میاں

طلاق دیتے ہیں بسم اللہ شاہ سیکنہ سے نکاح کر لیتے ہیں۔ عزیز احمد لکھتے ہیں۔ ”اس روحانی لین دین میں کسی نے بے چاری سیکنہ سے کچھ نہیں پوچھا کہ اس کی مرضی کیا ہے۔ سب بھول گئے کہ وہ بھی جاندار ہے۔ سیکنہ کے لیے واجد بد شکل اور چچک رو نہیں بلکہ دنیا کا سب سے حسین آدمی تھا۔ کیوں کہ وہ جوان تھا اور اس کے جسم کو اس نے قبضہ میں لیا تھا۔ حضرت بسم اللہ شاہ معروف بوڑھے تھے، سیکنہ نے کبھی انھیں مرد سمجھ کے دیکھا نہیں تھا۔ جب سے اس نے ہوش سنبھالا تھا وہ انھیں دولہا بھائی کہتی آئی تھی۔“ واجد میاں گانو چھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ شہر شہر مشاعرے پڑھتے ہیں اور شراب میں دھت رہتے ہیں۔ برس بیت جاتے ہیں۔ سید بسم اللہ شاہ کا انتقال ہو جاتا ہے واجد میاں گانو لوٹتے ہیں۔ ان کی تربت پر فاتحہ پڑھتے ہیں اندر سے سیکنہ بلاتی ہے اس کے بال سفید ہو چکے ہیں لیکن عدت پوری ہونے کے بعد پھر وہ اس سے عقد کرتے ہیں اور باقی زندگی اس کے ساتھ گزارتے ہیں۔

مذہب، تصوف، خانقاہ اور شاعری کے تانے بانے سے پھر ایک عجیب و غریب محبت بھری داستان جنم لیتی ہے۔ عزیز احمد نے غیر معمولی فنکارانہ احتیاط اور نظم و ضبط کے ذریعہ بسم اللہ شاہ میں جنسی ترغیب کی لرزشیں دکھائی ہیں۔ یہاں وہ ٹالسٹائی اور کیٹھولک ناول نگاروں کے قریب ہو جاتے ہیں جو تقویٰ کے حصاروں میں ترغیب کے سانپ کی سرسراہٹ محسوس کرتے ہیں۔ انھوں نے کمال ہوش مندی سے بسم اللہ شاہ کو تحقیر اور نفرت سے محفوظ رکھا اور افسانہ کو عیاری پر طنز کی سطح سے اٹھا کر اس المیہ سطح پر پہنچا دیا جہاں روحانی گراوٹ اور دو پیار کرنے والوں کی زندگی کی تباہی کا نظارہ روح فرسا بن گیا ہے۔ اس افسانہ میں حاضراتی زبان، شائستہ عالمانہ اسلوب اور اجمال کا حسن ہے۔ فکر و فلسفہ کا وزن ہے۔ نفسیاتی گہرائی ہے، ایسی جزئیات نگاری ہے جو ایک ایک تفصیل کو تصویر کی طرح ذہن پر نقش کرتی ہے ”تصور شیخ“ میں حقیقت نگاری آرٹ کی تکمیل کو چھو لیتی ہے اس کا مقام اردو کے شاہ کار افسانوں میں ہے۔

اس جائزے سے اندازہ ہوگا کہ عزیز احمد کے یہاں عورت محض جنسی معروض نہیں۔ نظر بازی عورت بازی اور بوالہوسی کی فضاؤں میں اس محبت کا نقش اجاگر ہوتا ہے جو عورت کے لیے ضرورت ہی نہیں بلکہ بقول عزیز احمد جبر بھی ہے۔ بائرُن نے کہا تھا: ”مرد کی محبت مرد کی زندگی کا صرف ایک حصہ ہے عورت کی محبت اس کی کل حیات ہے۔“ نطشے اسی خیال کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ محبت کا لفظ عورت اور مرد کے لیے دو الگ الگ معنی رکھتا ہے۔ عورت کے لیے محبت محض سپردگی نہیں ہے۔ عورت کے لیے محبت تو جسم اور روح کا وہ مکمل تحفہ ہے جو وہ غیر مشروط طور پر مرد کے سامنے پیش کرتی ہے، عورت کی محبت کی یہ بے لوثی اس کی محبت کو مذہب اور شردھا کا درجہ

دیتی ہے مرد عورت سے محبت کرتا ہے تو وہ ایسی ہی محبت کا اس سے طالب ہوتا ہے۔ لیکن وہ عورت کا یہ جذبہ محبت، خود میں دیکھنا نہیں چاہتا۔ اگر دنیا میں ایسے افراد ہیں جو عورتوں جیسی ہی سپردگی اور بے لوثی کا جذبہ خود میں دیکھنا چاہتے ہیں تو وہ مرد نہیں ہیں۔“

سائنس دی بوائز کا کہنا ہے کہ بچپن ہی سے لڑکی مرد کو ایک برتر وجود کے طور پر دیکھتی آتی ہے اور چونکہ وہ خود اپنی انسانیت اور نسائیت کا اثبات نہیں کر سکتی، تو وہ برتر انسانوں میں خود کو فنا کر دینا ضروری سمجھتی ہے، اس کے لیے کوئی راستہ نہیں سوائے اس کے کہ وہ اپنی روح اور اپنے جسم کے لیے ایک ایسے آدمی کا انتخاب کرے جو اس کے لیے مطلق اور مکمل اور ناگزیر ہو۔ چونکہ اس کا مقصد رہی دوسروں کے انحصار پر زندگی کرنا ہے، تو پھر ظالموں کی—ماں باپ، شوہر، اور جس کی تحویل میں اس کی نمہداشت ہوتی ہے ان کی بجائے اس کی تابع داری کیوں نہ کرے جو اس سے محبت کرتا ہے ایسا مرد عورت کے لیے اس کا سب کچھ ہے، اس کا خدا ہے اور اسی لیے محبت عورت کے لیے ایک مذہبی احساس میں بدل جاتی ہے۔“

عورت کی محبت کے ان گنت روپ ہیں، بے شمار کہانیوں اور ناولوں میں ان کی ماہیت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ عزیز احمد کے یہاں ”زرین تاج“ ”خطرناک پگڈنڈی“ ”موٹھکا“۔ ”سستا پیسہ“ اور تھوڑے شیخ میں کچھ روپ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان افسانوں میں عورت اپنا چالیسواں دروازہ صرف ایک فرہاد، ایک شیراقلن، ایک محمد علی بارفروشی، ایک ہندوستانی طالب علم (موٹھکا) اور ایک سکاٹ لینڈ کے شرابی (سستا پیسہ) اور ایک کالے کلوئے واعد میاں کے لیے کھلا رکھتی ہے، باقی انچالیس دروازوں کی کنجیاں ان شوہروں کے پاس ہوتی ہیں جو عورت کو تاج و تخت، تلواریں اور دولت کے زور پر حاصل کرتے ہیں۔



## ضمیر الدین احمد کی افسانہ نگاری

جب بلراج مین راولپنڈی سے ضمیر الدین احمد کی دو کہانیاں ”سوکھے ساون“ اور ”تشنہ فریاد“ لے کر آئے اور ۱۹۸۸ء کے ”شعور“ میں شائع کیں تو مجھے جیسے بہت سے لوگوں کو دنیائے افسانہ میں ایک نئے نابغہ کے بروز کا خوشگوار تجربہ ہوا۔ لیکن ضمیر الدین احمد نے کہاں تھے۔ وہ تو ۱۹۵۲ء سے افسانے لکھ رہے تھے۔ البتہ مختلف وجوہات کی بنا پر وہ بہت سوں کی آنکھوں سے اوجھل رہے۔ ”سوکھے ساون“ میں نے اس وقت پڑھا جب کہ چاروں طرف جدید افسانے کا غلغلہ تھا اور بیانیہ افسانہ گردن زدنی قرار پایا تھا۔ بس یوں سمجھیے کہ ریلوے پلیٹ فارم پر پتیوں کے جھنڈ کے جھنڈ اپنے لال بھکڑا لباسوں میں کان میں ایرنگ ہاتھ میں مالائیں لیے بیٹھے تھے کہ ان کے بیچ سے سوٹ اور ٹائی میں ملبوس ایک بھیلانہ جوان اندازہ دربان کے ساتھ گزر گیا، سب کی نگاہیں اس کی طرف اٹھ گئیں کیوں کہ اس کا لباس سب سے مختلف تھا۔

ضمیر الدین کا افسانہ سب سے پہلے تو اپنے نستعلیق حسن ہی سے متاثر کرتا ہے۔ انھوں نے اتنے چوکھے پن، اجمال اور نکیلے پن کے ساتھ افسانے لکھے ہیں۔ ایسی فنکارانہ سلیقہ مندی سے واقعات ترتیب دیے ہیں، شدید ڈرامائی تصادمات میں بھی جذبات کے طوفانوں کو اس طرح کنٹرول کیا ہے، پیچیدہ جذبات اور الجھے ہوئے نفسیاتی معاملات کو اتنی چوکسائی اور صفائی سے پیش کیا ہے کہ اس سے قبل کہ افسانہ اپنی تہہ داری سے ہمارے ذہن کو مرعوب کرے اس کا ظاہری اور ہیئت حسن ہی ایک جامہ زیب شخص کی طرح مسحور کرتا ہے۔ ضمیر الدین کے یہاں سب سے پہلے آرٹ کی پاکیزگی اپنی داد وصول کرتی ہے۔ کوئی آرائش و مشاطگی نہیں، صنعت گری اور سوچی سمجھی ڈزائن نہیں، طرز بیان کی شوخیاں، اور تلک کی عشوہ فروشیاں نہیں۔ ضمیر الدین کا افسانہ ایک نوشگفتہ پھول کی تازگی، نکھار اور پاکیزگی لیے ہوتا ہے۔

ایک باشعور فنکار کی طرح انھوں نے اپنا آنگن ہمیشہ صاف ستھرا رکھا۔ ادب کی بہت سی خرابیاں جلد بازی، بے پروائی، پھوہڑپن، خودنمائی اور خام کاری کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ ضمیر الدین

کے یہاں ایک قرینہ ہے، رکھ رکھاؤ ہے، کام کرنے کا ڈھنگ اور سلیقہ ہے۔ یہاں کا تا اور لے دوڑی والا معاملہ ہے ہی نہیں۔ انھیں کوئی جلدی نہیں، وہ ہر واقعہ ہر منظر ہر تفصیل پر دھیان اس طرح مرکوز کرتے ہیں گویا یہی سب کچھ ہے۔ ان کا اجمال ذرے کو سمٹا ہوا صحرا بناتا ہے۔ وہ ایک ہی افسانے میں اتنے واقعات، منظر، حقائق، اور سچائیاں، تجربات اور بصیرتیں بھر دیتے ہیں کہ قاری کا ذہن مالا مال ہو جاتا ہے۔ اس کے باوجود بے ساختگی کا یہ عالم ہے کہ لگتا ہے افسانہ ایک ہی نشست میں ذہن سے صفحہ قرطاس پر منتقل ہو گیا۔ اگر واقعی نقشِ اول ہی نقشِ آخر ہے تو ان کے تابذ ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ بصورت دیگر بھی وہ تابذ ہی رہتے ہیں لیکن ایسا جسے الہام کو آرٹ بنانے میں جگر کاوی کرنی پڑتی ہے۔

آئیے ہم ان کے افسانوں کی بات ”سوکھے ساون“ ہی سے شروع کریں کیوں کہ یہی وہ افسانہ ہے جس سے ان کی شناخت اور شہرت قائم ہوتی ہے اور انھیں از سر نو دریافت کیا جاتا ہے۔ ”سوکھے ساون“ کا مجموعی تاثر ایک دلفریب نغمہ کا ہے۔ مختلف جذباتی دھارے ایک ہی آہنگ سے بہتے ہیں۔ سر نہ اونچا ہوتا ہے نہ بہت نیچا، نہ تو حزیں لے فریاد و فغان بنتی ہے نہ آہنگ نشاط شور و غوغا میں بدلتا ہے۔ افسانہ موزونیت اور ہم آہنگی کا بے مثال نمونہ ہے۔

افسانہ ایک دلفریب نغمہ ہے کیوں کہ اس کا پورا تاثر کیف و انبساط اور حسن و شباب کا ہے۔ یہ تاثر پیدا کرنے کے لیے جمال پرستوں اور ادب لطیف لکھنے والوں نے اپنی زندگیاں وقف کر دیں۔ بہت سے کٹھن جھانکے۔ ایک سے ایک خوبصورت دوشیزہ، ملکہ حسن اور بہت طناز کو موضوع افسانہ بنایا۔ حسن کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیے۔ دل چیر کر رکھ دیا۔ پر نہ ہوا سونہ ہوا انداز نصیب کہ مرمریں محلوں میں بسنے والی اور روش چمن پر کبک و دری کو اپنی چال سے شرمانے والی یہ سینہ افسانے کی رومانی اور خوابناک قضاؤں سے نکل کر ہمارے دل میں جاگزیں ہوتی۔ ”سوکھے ساون“ افسانوی آرٹ کا معجزہ نہیں تو اور کیا ہے کہ یوپی کے ایک معمولی گانو میں ایک چھٹے سے گھر میں رہنے والی گاٹو کے اسکول میں بچوں کو پڑھانے والی ایک بیوہ عورت کی نقش گری غمخیز الدین احمد نے کچھ اس طرح کی ہے کہ یہ عورت اپنی تمام نساہیت، خوبصورتی اور لبھا دینے والے سجاؤ کے ساتھ ہمارے دلوں میں جاگزیں ہو گئی ہے۔

”سوکھے ساون“ دراصل خواہش کی بیداری کا، تمنا کی انگڑائی کا، نشاطِ حیات کے بروز کا (افسانہ میں جو استعارہ استعمال ہوا ہے اس کی زبان میں کہیں تو) چاچلا تی دھوپ، لٹو، جیس اور آندھی کے بعد نرم ٹھنڈی پھوار کا، برستی بوندوں میں ایک برہنہ جسم کے رقصِ حیات کا افسانہ ہے اسی لیے افسانہ کا مرکزی کردار نہ دوشیزہ ہے نہ بیاہتا بلکہ ایک ایسی بیوہ ہے جس کی زندگی کی آدھی

بہاریں بیت چکی ہیں۔ نو جوان لڑکی میں کامنائیں جاگتی ہیں، بیاہتا سیراب ہوتی ہیں۔ بیوہ میں ہمارا عام تصور یہ ہے کہ ماردی جاتی ہیں۔ اس لیے مرچکی ہوتی ہیں۔ ہمارے یہاں بیوہ کے لفظ میں ہی سوگواری کی خزاں سماں ہواؤں کا توحہ ہے۔ معاشرہ اور تہذیبوں کا فرق دیکھیے کہ مغرب میں ساس اور بیوہ کا میڈی ڈراموں کے کردار رہے ہیں، بیوگی وہاں کوئی مسئلہ ہی نہیں ہے اور ساس ایک چوڑے چکلے لطیفے سے زیادہ کچھ نہیں۔ ہمارے ادب میں بھی اور سماج میں بھی بیوہ عورت کس پرسی، بیچارگی، اور آلام کا ایک انبار بے پایاں ہوتی ہے، ہمارا تاریک توہمات کا شکار سماج بیوہ میں اس کی نحوست کی بنا پر اس کی انسانیت کا انکار کرتا ہے اور اس کے عورت پن کو مٹانے کے لیے اس کا سر منڈاتا ہے اور اسے سفید پوش یا سیاہ پوش کرتا ہے۔

یہ سمجھنا چاہیے کہ اس افسانے کے ذریعہ ضمیر الدین احمد ایک بیوہ عورت کی انسانیت، نسائیت اور جنسیت کا اثبات کرنا چاہتے ہیں۔ بے شک عورت کی انسانیت ہی نہیں بلکہ جنسیت کا بھی اثبات ہوتا ہے، لیکن یہ اثبات تو افسانے کے کل ڈائزن کا ایک حصہ ہے۔ اگر اصل مقصد یہی ہوتا تو افسانہ دوسری نوعیت کا ہوتا۔ اس میں سماجی اور اخلاقی احتساب اور اس کے خلاف احتجاج یا اس سے گریز کا رنگ ہوتا یا پھر عورت یا بیوہ کا مسئلہ ہوتا، یا نفسیاتی کشمکش ہوتی، یا جذباتی الجھنیں۔ ممکن ہے اس صورت میں افسانہ بہتر ہوتا لیکن اس میں نفسیاتی کا وہ حسن نہ ہوتا جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔ کچھ نقادوں نے ”تشنہ فریاد“ کو ضمیر الدین کا بہترین افسانہ کہا ہے تو غالباً اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ ”تشنہ فریاد“ میں جو نفسیاتی گہرائی اور المیہ ڈامنشن ہے وہ ”سوکھے ساون“ میں نہیں۔ صاف بات ہے کہ اگر ہوتا تو افسانہ دوسری ہی نوعیت کا ہوتا۔ بلکہ میں تو یہ بھی کہوں گا کہ شاید موجودہ افسانہ لکھا ہی نہ جاتا، کیونکہ ضمیر الدین احمد کا تخلیقی مزاج آرٹ کے ذریعے سماجی یا نفسیاتی مسائل کا سراغ پانے کی بجائے ایسی حسن آفرینی کی طرف زیادہ مائل تھا جس میں مسئلہ بھی آرٹ کا خام مواد بن کر حسن آفرینی ہی کے کام آتا ہے۔

آپ ذرا دیکھیے تو سہی کہ اس افسانے میں ضمیر الدین احمد کا آرٹ کیسی پل صراط پر چلتا ہے۔ ایک طرف تو افسانے کا مواد ایسا ہے جو مسائل لے کر آتا ہے اور اگر مسائل نہ بھی لاتا تو فی نفسہ اس میں نفسیاتی کی بات کو ایک طرف رکھیے، آرٹ کی حسن آفرینی کی گنجائش بھی بہت کم تھی۔ بیوہ عورت بیوگی کے مسائل لے کر آتی۔ ڈھلتی عمر میں جنسی خواہش کی انگڑائی، نفسیاتی سطح پر گھٹن، اخلاقی سطح پر دباؤ اور حقیقت کی سطح پر تاک جھانک اور بدنامی کے مسائل لاتی جن کا اظہار ”تشنہ فریاد“ میں ہوا ہے۔ گھر میں بیوہ عورت کی تنہائی، بے دلی اور اچاٹ پن اور سکول میں ملازمت کے مسائل کچھ اور ہوتے۔ لڑکی اور داماد کچھ دن رہ کر گئے ہیں تو ان کے جانے کے بعد گھر

کا سونا پن بھی ایک مسئلہ ہو سکتا ہے۔ گویا افسانے کا جو مواد ضمیر الدین احمد کے پاس ہے اس سے نشاط نفسی اور حسن پیدا کرنے کے لیے افسانہ نگار کو بہت چوکنا رہنا پڑے گا۔ ورنہ مسائل اور الجھنیں پیدا کرنے والی مکڑی کہیں نہ کہیں کوٹنے کھد رے سے نکل کر جالے بننا شروع کر دے گی۔ افسانے کا تاثر کیف و انبساط اور حسن و شباب کا ہے۔ ایک بھری پری خوبصورت عورت میں خواہش کی انگڑائی پورے افسانے میں دھنک کے رنگ بکھیر دیتی ہے۔ اس تاثر کو افسانہ نگار کسی بھی طرح داغ دار کرنا نہیں چاہتا۔ چنانچہ افسانہ میں عورت ہے لیکن عورت کے مسائل نہیں، بیوہ ہے لیکن بیوگی کی سوگواری اور تنہائی نہیں، بدن کی بیداری ہے لیکن بدن کی پکار نہیں، جنس کی لہر ہے لیکن خواہش کی سرکشی اور شوریدہ سری نہیں۔

اس عورت کی جو بھی شادی شدہ زندگی تھی وہ خوش و خرم تھی کیوں کہ (جیسا کہ اس کی یادوں سے پتہ چلتا ہے) میاں بیوی جذباتی اور جنسی طور پر ایک ہم آہنگ زندگی گزار رہے تھے۔ شوہر مر گیا تو اسی روز مامتا میں بدل گئی۔ سکول میں ملازمت کی اور لڑکی کی پرورش کی۔ لڑکی جوان ہوئی تو اس کی شادی کر دی۔ ایک ذمہ داری پوری ہوئی۔ مامتا کی اب ضرورت نہیں تھی۔ اسی روز کی جہالت پھر سے انگڑائی لیتی ہے۔ افسانے کا آغاز ہی ایک جنسی خواب سے ہوتا ہے جس کی طرف افسانہ نگار کمال ہنرمندی سے اشارہ کرتا ہے:

”اور جب اسے محسوس ہوا کہ شرم کے مارے اس کا ماتھا بھیگ چلا ہے تو اس کی آنکھ کھل گئی۔ اس نے ماتھے پر ہاتھ پھیرا — ماتھا خشک تھا۔“

جس فنکار کے بیان کا ایسا سلیقہ ہے وہ عریانی کا خوف کھائے بغیر بڑی خود اعتمادی سے سب کچھ بیان کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ضمیر الدین احمد کے افسانوں میں جنسیت جتنی بکھری پڑی ہے، اس کا نصف حصہ بھی کسی کمتر درجے کے لکھنے والے کو تباہ کرنے کے لیے کافی تھا۔

رات وہ بٹی اور داماد کو (جو کچھ دنوں کے لیے مہمان آئے تھے) اسٹیشن پر رخصت کر کے دیر سے گھر لوٹی تھی۔ اسی لیے پہروں گئے لگ بھگ ساڑھے گیارہ بجے تک کمرہ میں سوتی رہی تھی۔ اتنی گرمی میں آنگن کے بجائے کمرہ میں کیوں سوتی اس کی وجہ بھی افسانہ نگار بتاتا ہے کیوں کہ اس کے باریک مشاہدے سے کوئی چیز چھپی نہیں رہتی۔ آنگن میں سوتی تو صبح سورج کی کرنیں آنکھوں میں گھس جاتیں۔ اور پھر آج جلدی اٹھنا بھی نہ تھا کیوں کہ اتوار تھا۔ ان اشاروں میں جو زمانی تسلسل سے بیان نہیں ہوئے بلکہ ادھر ادھر بکھرے پڑے ہیں ایک نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ موسم گرما کی پہروں گئے کی نیند عموماً جنسی خواب کے لیے ایک سازگار وقت ہوتا ہے۔

آنکھ کھل جانے پر وہ ہڑبڑا کر اٹھنا چاہتی تھی کہ اسے یاد آیا کہ آج اتوار ہے۔ اس نے

لیٹے ہی لیٹے انگڑائی لی۔ پھر ہاتھ بڑھا کر کھڑکی کی کنڈی کھول دی۔ اس کے منہ پر لٹوکا ایک تھپیرا پڑا۔ سنسان گلی میں دھوپ ننگی ہو کر تاج رہی تھی۔

ان جملوں میں شعریت یا شاعرانہ پن نہیں ہے لیکن افسانوی بیانیہ یہاں غنائی شاعری ہی کی مانند لفظی پیکروں کا استعمال کر رہا ہے۔ لؤ تیز ہے، دھوپ سخت ہے اور بدن کے اندر جنسی خواب کی حدت ہے۔ ضمیر الدین کو بدن کی حدت کا ذکر کرنے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ لؤ اور دھوپ کی کیفیت میں بدن کی کسمپاش سما جاتی ہے۔ پھر وہ کھڑکی میں سے دیکھتی ہے کہ: ”جامع مسجد کے پیش امام اٹنگے پا جائے اور گاڑھے کے کرتے میں ملبوس اور گاڑھے ہی کی گول ٹوپی پر بے بالوں کا تولیہ ڈالے جو ان کی گردن کی پشت اور کنپٹیوں کو بھی ڈھانکے ہوئے تھا اور جس کے دو کنارے انھوں نے اپنے دانتوں کے بیچ دبا رکھے تھے، باہر آئے اور گلی کے موڑ کی طرف مڑ گئے۔ ظہر پڑھنے جا رہے ہوں گے۔“

پیش امام کے امیج میں وہ سب کچھ سما گیا ہے جو کمتر لکھنے والوں کے یہاں وضاحتی بیانیے کے ذریعے معاشرتی عکاسی کا کام کرتا ہے۔ یہ امیج ایک طرف تو گرم دن اور لٹوکا کی کیفیت کا حامل ہے اور دوسری طرف گانو، گانو کی سنسان گلی، گانو کی دینی فضا اور اس کی وہ غربت جو صرف گاڑھے کے کپڑے اور بے بالوں کے تولیے کی تحمل ہو سکتی ہے، سب کو ذہن پر نقش کر دیتی ہے۔

بستر پر لیٹے لیٹے اس کی نظریں اپنی ٹانگ پر پڑیں جس پر سے سوتے میں غرارے کا پانچہ ہٹ گیا تھا اور جس کی گیبویں رنگت کی سڈول پنڈلی پر یہاں وہاں کالے بال بڑھ آئے تھے۔ اس نے پنڈلی کے بالوں پر ہاتھ پھیرا۔ پھر پانچے کو تھوڑا سا اور اوپر کھسکا یا۔ ران صاف تھی۔ اس نے دوسرے پانچے کو بھی اسی قدر اوپر کھسکا یا۔ دوسری پنڈلی پر بھی بال بڑھ آئے تھے مگر ران دوسری بھی صاف تھی۔ اس نے جلدی سے دونوں رانوں اور پنڈلیوں کو پانچے سے ٹخنوں تک ڈھانکا، جیسے شادی سے پہلے اپنے باپ کی موجودگی میں وہ جلدی سے دوپٹے سے سر اور سینہ ڈھانک لیا کرتی تھی۔

اپنے بدن اور اپنے آپ سے شرماتے والی کیفیت کا بہتر بیان صرف غالب کے ہاں ملے گا

”گر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرمایا جائے ہے“

ایک طرف تو ضمیر الدین احمد اس عورت کو مکمل تنہائی میں دیکھتے ہیں۔ اپنے بدن کا جائزہ لیتے ہوئے یا برہنہ تن انگنائی میں برسات میں نہاتے ہوئے۔ نہ تو مشاہدے میں شہوت ہے، نہ منظر میں اشتعال حالانکہ عورت کی تمام حرکات بدن میں ایک نئی تال دیتے لہو کا نتیجہ ہیں۔ ایسے ہی دشوار گزار مرحلوں پر آرٹ کی کسوٹی ہوتی ہے۔ افسانہ چونکہ ہمہ میں نظر سے لکھا گیا ہے اس

لیے تھیلے میں عورت کی حرکات کا بیان معروضی ہے۔ گندی رنگ کی پنڈلیوں کو افسانہ نگار کی نظریں نہیں سہلاتیں عورت سہلاتی ہے وہ بھی تلذذ کی خاطر نہیں بلکہ بالوں کا جائزہ لینے کے لیے۔ اپنی شفاف رانوں کو دیکھتے ہی عورت شرما جاتی ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے دوشیزگی کے دنوں میں باپ کے سامنے شرما جاتی تھی۔ ایک طرف بدن کی جنسیت ہے۔ دوسری طرف خاندانی آداب اور اخلاق ہیں بیچ میں شرمانے والی نفسیاتی کیفیت ہے۔ آرٹ کی قوت ان پیچیدہ اور متضاد عوامل کو بیان واقعہ استعارہ تشبیہ اور امیج کے ذریعے اظہار بخشے میں صرف ہو جاتی ہے۔ جنسی چٹخارے کی گنجائش نہیں رہتی۔

عورت کا آنگن میں بارش میں برہنہ نہانے کا بیان بھی ایسی ہی نزاکتیں لیے ہوئے ہے: ”آٹھ دس منٹ بعد وہ کمرے سے باہر آئی، جھجکی، بدن چرائے، جیسے بیس اکیس برس پہلے سہاگ کے ابتدائی دنوں میں وہ اسی کمرے سے گھونگھٹ نکالے، ساس سر سے نظریں چرائے، شرما تی، لجاتی نکلا کرتی تھی۔ ہوا کا ایک جھونکا اس کے چوٹی سے ایزی تک ننگے بدن سے ٹکرایا۔“ ان بیانیوں کی خوبی یہ ہے کہ نہ صرف ان سے برہنگی کا بیان عریاں نہیں بنتا بلکہ یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ عورت وقت گزر جانے اور بیوگی کے کڑے کوس کاٹنے کے باوجود اندر سے نہ صرف یہ کہ ثابت و سالم رہی ہے بلکہ اس کے اندر اس کے کٹوار پن کے، سہاگ کے، ازدواج کے تمام روپ زندہ ہیں۔ اس کے اندر کوئی ایسی حرماں نصیبی، گھٹن، ویرانی، اندرونی تشدد اور التهاب، رشک، حسد، خود بیزاری، اور بوریت پیدا نہیں ہوئی جو اس کی شخصیت کو مرکھنی، ننگ چڑھی اور اعصاب زدہ بناتی۔

اب آہستہ آہستہ سمجھ میں آرہا ہے کہ یہ عورت ہمیں کیوں اچھی لگتی ہے۔ اچھی لگنے سے مطلب ہے جب بھی کہیں اس کی یاد آ جاتی ہے تو ذرا سنبھلیے! دل مچلنے اور لہو کی گردش تیز ہونے والی بات نہیں۔ بس ہولے سے یاد نسیم چلنے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کا وہ چہرہ آنکھوں کے سامنے گھوم جاتا ہے جب کہ افسانے کے اخیر میں وہ موتیے کی ادھ کھلی کلیوں کے بھیکے ہار تیکے کے پاس رکھ کر اور ان کی طرف منہ کر کے بستر پر لیٹ جاتی ہے۔ اس عورت کو ہم ایسے ہی دیکھتے ہیں جیسے ایک تصویر کو، خواہش کے بغیر۔ ضمیر الدین احمد نے ایک بہت ہی معمولی سے گائو میں ایک معمولی پرانے گھر میں ایک معمولی بیوہ عورت کو ہمارے لیے ایک یادگار جمالیاتی تجربے میں بدل لیا۔ ایک ایسی دنیا میں جہاں آلام و مصائب کا نزول ہے، نجات کی راہیں مسدود ہیں اور جینے کا ہر چلن گندہ اور بدبودار ہو چکا ہے، اس افسانے کے ذریعہ ہم ایک ایسی عورت سے دوچار ہوتے ہیں جس کے اندر چشمہ حیات خشک ہونے نہیں پایا، جس کا جذباتی نظام متوازن

اور ٹھیک ہے، جس کا آئینہ دل کدورتوں سے پاک ہے اور اسی لیے وہ چھوٹی سے چھوٹی چیز سے مسرت اخذ کر سکتی ہے، معمولی سے معمولی لوگوں میں دلچسپی لے سکتی ہے۔ اس کی شخصیت کی تعمیر حیات پر ورق و قوتوں اور جذباتوں سے ہوئی ہے، اسی لیے اس کے یہاں گریہ، الجھنیں، پڑمردگی اور گراؤٹ نہیں۔

افسانہ نگار نے گھر کو بھی دھوپ، لڑا اور آندھی کی زد میں بتایا ہے۔ دھوپ دالان تک آتی ہے لیکن کمروں میں ٹھنڈک ہے۔ گھر معمولی ہے لیکن اجازت اور بوسیدہ نہیں۔ گھر اور اس کی بیوہ مالکن دونوں سہانے لگتے ہیں، اپنی سادگی اور بیوگی کے باوجود۔ دھوپ میں گھر، دالان، آنگن اسی طرح چمکتا ہے جس طرح جاگے ہوئے جذباتوں کی آنچ سے بدن۔ موسم کا اشارہ مل جائے تو آنگن اور عورت دونوں سوندھی مٹی کی طرح مہک اٹھتے ہیں۔

”سوکھے ساون“ ایک دن کا افسانہ ہے اور دن بڑھتا جاتا ہے، گرم ہوتا جاتا ہے، چمکتا جاتا ہے اور شام تک تو جس کا یہ عالم ہے کہ سانس لینا دشوار ہے۔ افسانے میں موسم کا بیان حقیقی بھی ہے اور علامتی بھی۔ ضمیر الدین احمد ہمہ وقت عورت پر نظریں گاڑے نہیں رہتے۔ وہ گھر، گلی، آنگن، موسم سب کو نظر میں رکھتے ہیں۔ گھر میں مہترانی آتی ہے اور مالکن کے ساتھ خوب گاڑھی چھتی ہے، بوا آتی ہے اور حسب معمول پڑوس کے خاں صاحب کے پیغام کا ذکر کرتی ہے خاں صاحب کی پاڑی کے آم آتے ہیں جن سے وہ بڑی فراخ دلی سے بوا کی جھولی بھر دیتی ہے اور خاں صاحب کی لڑکی ثریا ٹیوشن لینے آتی ہے لیکن نظریں کتاب پر نہیں جمیتیں۔ اور اس سے رہائشیں جاتا تو وہ ثریا سے پوچھتی ہے: ”یہ تم مجھے لگا تار گھورے کیوں جا رہی ہو۔“ ثریا ٹپٹا جاتی ہے لیکن پھر ہمت کر کے کہتی ہے: ”آج آپ بڑی پیاری لگ رہی ہیں“ مختلف واقعات اور اشاروں کے ذریعے ضمیر الدین احمد اس عورت کی خوبصورتی، فیاضی، مزاج کی شادابی اور قرینہ حیات کی سادگی کا نقش دل پر بٹھائے چلے جاتے ہیں۔

افسانہ نگار کو ہمیشہ یہ خدشہ لاحق رہتا ہے کہ جب وہ انسانی فطرت کے گہرے مطالعے کی غرض سے کسی ایک پہلو پر نظریں مرکوز کرتا ہے تو وہ پہلوا، ہم بن جاتا ہے اور جزو و کل سے بڑا نظر آنے لگتا ہے۔ ضمیر الدین احمد اس سقم سے بچ گئے ہیں وہ کردار کو اس کے تمام سماجی اور تہذیبی رشتوں میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ ضمیر الدین احمد کے یہاں جزئیات نگاری قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین ہی کی مانند تہذیبی فضا آفرینی کا کام کرتی ہے، لیکن ضمیر الدین احمد تہذیب کی طرف کوئی جذباتی رویہ نہیں رکھتے۔ ان کا سروکار زندگی کے بنیادی PASSIONS سے ہے۔ وہ انسان کو فطرت اور تہذیبی ماحول میں رکھ کر اس کی جبلتوں کے گہرے پانیوں کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ یہاں

وہ منٹو کے بہت قریب ہو جاتے ہیں۔ ضمیر الدین نے تہذیبی نوستالجیا سے بھی عظیم تر حقیقت کو پایا تھا اور وہ تھی آرٹ کی حسن آفرینی کے ساتھ ساتھ زندگی کی پراسرار طاقتوں کا عرفان۔ اس افسانے میں ایروز کی طاقت ایک عورت کی زندگی کی شادابی اور شخصیت کی دلنوازی کا سرچشمہ ہے۔ یہ ایروز کی طاقت ہے جو اس کی شخصیت کو، اس کے وجود کو اور اس کی زندگی کو، جو بہت معمولی ہے، رنگ و نور سے لبریز کر دیتی ہے اور رشک و حسد، خود غرضی، خود بیزاری کی کدورتوں سے شخصیت کو پاک رکھتی ہے۔ یہاں دکھی عورت کی شخصیت کے وہ منفی پہلو نہیں ہیں جو صبر، شکر، قربانی اور حراماں نصیبی سے عبارت ہیں۔ ایثار نفسی یہاں مامتا ہی کے جذبے کی پیدا کردہ ہے جو ایروز ہی کا ایک روپ ہے کیونکہ بقائے حیات کا ضامن ہے۔

اس عورت میں اپنی جوانی اپنی نسائیت اور اپنے حسن کا انکار نہیں لیکن وہ ان کی ترغیبات کی شکار بھی نہیں۔ اس کی اچھائیاں اخلاقی بھی ہیں اور پاکیزہ فطرت کی زائیدہ بھی۔ اخلاقی اس معنی میں کہ ایک چھوٹے سے گائیکہ کی مذہبی اور تہذیبی فضا میں پرورش پانے والی شخصیت جذبات کی عناں گیری کے آداب سے واقف ہوتی ہے۔ اس کے یہاں لہجہ اور پارسا بننے کی شعوری کاوش نہیں ہے اسی لیے شخصیت میں نفس کشی، جبر، انکار اور گھٹن کے آثار نہیں ہیں۔ بیوگی کے باوجود اس کی زندگی میں سکون، شگفتگی اور آسودگی ہے۔ یہی چیز اس کی فطرت کی معصومیت اور پاکیزگی کو ظاہر کرتی ہے۔ طبعاً وہ خوش مزاج ہے، اپنوں سے کمتر اور برتر سب کے ساتھ اس کا سلوک مشفقانہ، فتیانہ، اور بے لوث ہے۔ عموماً ہمارے یہاں اچھی عورت کے تصور میں جنس کا شائبہ نہیں ہوتا۔ وہ موم کی مریم ہوتی ہے۔ دراصل عورت کے معاملہ میں حوا اور مریم کے آر کی ٹائپ نے ایسی ثنوت کو رواج دیا ہے جس کی پرچھائیاں ادب میں دور دور تک پڑتی ہیں۔ حوا جنسی طور پر بیدار ہے اور گنہگار ہے۔ مریم میں جنس کا شائبہ تک نہیں اس کا حمل بھی آسمانی ہے جو نفس مقدس پھونکنے کا نتیجہ ہے۔ مریم پاک دامن، مامتا اور مصلوب مسیح کے سبب اس دنیا میں ماں کے اتھاہ دکھ کی علامت ہے۔ مریم حوا کے گناہ کا کفارہ ادا کرتی ہے۔ بے شک مریم اور اس کے بیٹے کے سبب گناہ آلود دنیا کو نجات ملتی ہے لیکن دنیا کا کاروبار چلتا ہے حوا اور اس کے گناہ سے۔ وہی جنسیات ہے، تخنیق کا کرب ہے، مامتا کی اتھاہ محبت ہے، زندگی ہے۔ دنیا میں جو کچھ ہنگامے ہیں اسی کی بیٹیوں سے ہیں۔ ”سو کھے ساون“ میں ضمیر الدین احمد حوا اور مریم کی ثنوت کو توڑتے ہیں۔ اس افسانے میں اچھی عورت کا ان کا تصور حسن، نسائیت، مامتا اور بدن کے تقاضوں کی شناخت سے مل کر تعمیر ہوا ہے جنس کو نظر انداز کر کے نہیں بلکہ جنس پر مرکوز کر کے ہی وہ ایک ایسی عورت کا کردار پیش کر سکے ہیں جو کسی اخلاقی آدرش کا نمونہ ہونے کے سبب نہیں بلکہ نعمۂ حیات کے زیروبم

سے آہنگ ہونے کے سبب اتنا دل نواز بنا ہے۔

جسے میں نے افسانے کی نفسی کہا ہے وہ اسی آہنگ حیات کی زائیدہ ہے۔ یہی نفسی سماجیات، نفسیات اور اخلاقیات کو افسانے میں پھنکنے نہیں دیتی۔ اس افسانے میں ہاکا سماجی طنز، اخلاقی جھکاؤ اور نفسیاتی تک جھانک افسانہ کو غلط آہنگ کرنے کے لیے کافی ہے۔ اسی لیے افسانہ نگار کی نظر عورت کی نفسیات سے زیادہ اس کی حرکات و سکنات پر رہتی ہے جو اس کے اندرونی آہنگ کی ترجمانی کرتے ہیں۔ دراصل عورت کا وجود اس لمحے میں وہ نقطہ ارتکاز بنا ہوا ہے جہاں قوت حیات کا اندرونی آہنگ اور خارجی فطرت کا زیر و بم ایک ساتھ تال دینے لگتے ہیں۔ افسانہ نگار ایک نابینا کی جھپٹش قلم سے بدن کے آہنگ کو فطرت کے آہنگ میں منتقل کر دیتا ہے۔ یہ عورت اس کا گھر اور پورا گانوا آگ برساتی گرمی، لٹو کے تھپیڑوں اور جس کی گرفت میں ہے۔ شام پڑتے جس دم توڑتا ہے پتیل کے پتے تالیاں بجاتے ہیں، بھنگی ہوا کے جھونکے آتے ہیں دور بجلی زلکتی ہے۔ آسمان پر بادل چھا جاتے ہیں اور زمین پر اندھیرا۔ یہ عورت آنگن میں کھڑی ہے۔ چند موٹی بوندیں اس کے مسکراتے چہرے پر گرتی ہیں، آنگن کی سوندھی خوشبو کی لپٹیں آنے لگتی ہیں۔ عورت اب برہنہ بارش میں نہا رہی ہے۔ وہ بادل چھائے ہوئے آسمان کی طرف مٹا مٹا کر آنکھیں بند کر لیتی ہے پھر اس کے دونوں ہاتھ اوپر کی طرف اٹھ گئے اور پیروں نے گردش شروع کی جو تیز ہوتی گئی — تیز ہوتی گئی.....

اب عورت ہے اور برسات۔ پیاسا جسم اور برستا ساون۔ اندر کا موسم باہر کے موسم سے گلے مل رہا ہے۔ باہر فطرت پر ہیجان ہے، برستی ہے، چمکتی ہے، گر جتی ہے۔ اندر فطرت کسمپاتی ہے انگڑائی لیتی ہے، تپتی زمین کی مانند برسات کو قبول کرتی ہے۔ رات کو عورت جب اپنے بستر پر سونے جاتی ہے تو ایک نئی عورت بن چکی ہوتی ہے۔ اس تبدیلی کا امکان اس کی سرشت میں پہلے سے موجود تھا۔ زندگی کی طرف اس کا رویہ شروع ہی سے اثباتی تھا مکمل قبولیت میں جو اخلاقی یا نفسیاتی رکاوٹیں تھیں وہ بھی مٹی مٹی نم ہونے کے بعد دور ہو گئیں۔ ہم قیاس کر سکتے ہیں کہ اب وہ خان صاحب کے پیغام پر پہلے کی مانند پس و پیش نہیں کرے گی۔ بیوگی کی زندگی پر قناعت آہنگ حیات کو مجروح کرنے کے مترادف ہو گا اور ہم جانتے ہیں کہ اس کا ساز حیات خط آہنگ نہیں رہا۔

”سو کھے ساون“ نشاط زیست کا افسانہ ہے۔ چاروں طرف نشاط ہی نشاط اور حسن ہی حسن۔ یہ افسانہ نعمت بہار ہے۔ پت جھڑ کے دن پورے ہوئے ہیں اور بہار دب قدموں داخل ہوتی ہے۔ ایک خوابیدہ خواہش کی پہلی انگڑائی کا گیت ہے۔ سو کھے پتوں کے درمیان بچ سے

پھوٹی ہوئی کونیل کی گندھ ہے۔ یہ ایروڑ کی رتھیں پھواری کا اثر ہے کہ گھر اور گائو کا پورا ماحول پوری فضا سہانے لگتے ہیں۔

قاری ایک ایسے تجربہ سے گزرتا ہے جو حیات محض کا — محض ہونے کی مسرت کا۔ صبح کی ملائم دھوپ میں پھدکتی چیزوں کے بے پایاں نشاط کا تجربہ ہے۔

”سوکھے سادون“ کے برعکس ”تھنہ فریاد“ ایک ایسی عورت کا المیہ ہے جس کی دل کی بات اول تو زبان تک آتی ہی نہیں اور اگر آ پاتی ہے تو کوئی نہیں سمجھتا۔ چونکہ یہ جوان خوب صورت شادی شدہ عورت اپنے بد صورت عمر رسیدہ شوہر سے غیر مطمئن ہو کر ایک نو جوان شاعر رسوا کے ساتھ ناجائز تعلقات کا شکار ہو جاتی ہے، اس لیے دنیا کی نظیروں میں، بلکہ خود اپنی نظیروں میں بھی وہ گنہگار ہے۔ صرف افسانے کا قاری جانتا ہے کہ یہ عورت رسوا سے ناجائز تعلقات کے باوجود کتنی اچھی کتنی بے گناہ اور کتنی مظلوم ہے۔ یہ بات بھی افسانے کا قاری ہی جانتا ہے کہ پورے افسانے میں اس کے دل کی بات دل ہی میں رہتی ہے اور شاید مرنے کے بعد بھی وہ اپنے معبود کے سامنے لب فریاد وانہ کر سکے۔ وہ خدا کے سامنے بھی تھنہ فریاد ہی رہے گی کیونکہ اسے جو کچھ کہنا ہے (اور نہ کہنے کے باوجود افسانے کا قاری جانتا ہے کہ اسے کیا کچھ کہنا ہے) وہ شاید خدا کے سامنے بھی نہ کہہ سکے۔ عورت اس جہاں میں ہو یا دوسرے جہاں میں ہمیشہ تھنہ فریاد رہے گی کیوں کہ اسے جن الجھنوں، دشواریوں اور مجبوریوں کا سامنا ہے وہ سمجھ میں آنے کے باوجود کچھ میں نہیں آتیں۔ اسی لیے آدمی عورت کو معتمد کہتا ہے۔ آپ معتمد کو کہیے کہ وہ سمجھائے کہ وہ کیا ہے۔ معتمد تھنہ فریاد ہی رہے گا۔ ویسے تو افسانہ بہت سیدھا سادہ نظر آتا ہے، لیکن اس میں تلک اور بیان کی ایسی پُرکاریاں ہیں کہ قاری ضمیر الدین احمد کی فنکاری پر عیش و عشرت پکارتا ہے۔ اگر افسانے کا عنوان ”تھنہ فریاد“ ہے تو افسانے کی پوری ساخت اس کی ہیئت اور اس کا عمل کہنے اور نہ کہنے جاننے اور نہ جاننے، باتوں کے ڈھکے چھپے اور عیاں ہونے، راز کے خفیہ اور فاش ہونے کی کیفیت کا حامل ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار کی پہلی جھلک ہی میں صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں کا بیانیہ حسن سا گیا ہے:

”کنڈی کھلنے کی آواز آئی — پھر کھڑکی کا ایک پٹ تھوڑا سا کھلا اور مجھے کانچ کی فیروز آبادی چوڑیوں سے بھری ہوئی ایک کلائی، مہندی سے رچی ہوئی ایک ہتھیلی، ایک کلمے کی انگلی اور ایک انگوٹھا اور اس کی چٹکی میں ململ کے چنے ہوئے لہریے دوپٹے کا ایک تہا ہوا پلو نظر آیا جس کے پیچھے سے اس کا دایاں گال جھک رہا تھا۔“

”سو کھے ساون“ ہی کی طرح اس افسانے میں بھی عورت کا نام نہیں۔ افسانہ اس طرح لکھا گیا ہے کہ نام لینے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ نام سے ایک مانوسیت پیدا ہو جاتی اور وہ فاصلہ قائم نہ رہتا جو کہ اب ہے۔ افسانہ نگار نے یہ قرب و دوری کا کھیل بھی نہ صرف قاری کے ساتھ بلکہ تمام کرداروں کے ساتھ کھیلا ہے۔ قاری کے ساتھ تو اس معنی میں کہ قاری اتنا قریب ہونے کے باوجود کہ اس عورت کی شاعر رسوا کے ساتھ شب باشیوں کو دیکھتا ہے۔ یہ عورت ایک ایسا فاصلہ برقرار رکھتی ہے کہ قاری اس کے لیے ایک احترام کا جذبہ محسوس کرتا ہے۔ محولہ بالا اقتباس میں اس عورت کی جو جھلک ہے اس میں دبدبہ حسن ہے جو درمیان میں فاصلہ رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ بے نقابی، بے تکلفی اور قرب سے یہ تاثر مجروح ہو سکتا ہے۔ اس عورت کے الیہ کو محسوس کرانے کے لیے احترام کا یہ جذبہ ضروری ہے کیونکہ افسانہ اتنے نازک تاروں پر حرکت کرتا ہے کہ مضرب کی ہلکی سی لغزش بھی اسے ایک الیہ کے بجائے ناعاقبت اندیش عورت کی درد بھری کہانی بنا سکتی ہے۔

یہ عورت ناعاقبت اندیش نہیں، اس کا حساس بھی افسانے کے آغاز ہی سے ہو جاتا ہے افسانے کا واحد متکلم راوی ایک نوجوان لڑکا ہے جس کے گھر کا اوپر کا کمرہ اس عورت کے شوہر پیش کار صاحب کے ملحقہ مکان کی چھت سے لگا ہوا ہے۔ رسوا واحد متکلم کا دوست ہے اور اس عورت سے رات کو خفیہ ملاقاتوں کے لیے وہ اسی کمرے کا استعمال کرتا ہے۔ واحد متکلم کبھی اس عورت کے سامنے محض لڑکا تھا، اب جوان ہو گیا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ رسوا اور اس عورت کے درمیان ملاقاتوں کا وسیلہ اور ذریعہ ہے یہ عورت واحد متکلم سے پردہ کرتی ہے۔ محولہ بالا منظر میں لہر یے دوپٹے کا تنا ہوا پلو اسی پردے کی علامت ہے۔ واحد متکلم اس سے کہتا ہے: ”ذرا سامنے تو آئیے۔“ آخر یہ پردہ کب تک..... کیا میں نے پہلے کبھی آپ کو دیکھا نہیں۔“ تو عورت جواب دیتی ہے کہ ”تب کی بات اور تھی، تب تم لڑکے تھے۔“

”اور اب؟“

”اب ماشاء اللہ....“

”جوان ہوں؟“

”ہاں“

”یہ خطا تو یقیناً مجھ سے سرزد ہوئی ہے!“

”ہنسی مذاق کی بات نہیں بھیا۔ میں واقعی بہت پریشان ہوں۔“

پریشانی کی وجہ واحد متکلم کے دوست رسوا کے ساتھ اس کا جنسی تعلق ہے۔ وہ چاہتی

ہے کہ یہ سلسلہ اب ختم ہو جائے۔ پیش کار صاحب کو شبہ ہو گیا ہے، ادھر کئی دن سے وہ بدلے بدلے نظر آرہے ہیں۔ کئی دن سے اس کا دل بھی بہت دھڑک رہا ہے۔ ”میرا دل مجھے ادھر کئی دن سے ملامت کر رہا ہے۔ شریفوں کا محلہ ہے کہیں بھاٹا پھوٹ گیا تو بدنامی ہوگی اور محلہ الگ بدنام ہوگا۔ بھیا تم انھیں سمجھا دو کہ بس اب یہ قصہ ختم ہونا چاہیے۔“

اس منظر میں افسانے کے بہت سے کلیدی اشارے ہیں۔ پہلی بات تو واحد متکلم کے ساتھ اس عورت کے تعلق کو لیجیے۔ وہ اس سے پردہ کرتی ہے، کھل کر سامنے نہیں آتی۔ بھائی صاحب کہہ کر اسے مخاطب کرتی ہے، حالانکہ واحد متکلم اس کے اور رسوا کے بیچ راز دار اور نامہ بر کا کام کرتا ہے اور دونوں کی ملاقات کا وسیلہ اس کا کمرہ ہی ہے۔ یہ عورت کچھ مذہبی بھی ہے۔ اپنے گناہ کا احساس ہے، پشیمانی ہے، عاقبت خراب ہونے کی بات کرتی ہے اور پردہ بھی کرتی ہے واحد متکلم سے گفتگو میں شرمندگی کا کوئی احساس نہیں، بدچینی پر کوئی ندامت نہیں۔ دراصل رسوا جیسے جوان آدمی کے ساتھ جنسی تعلق قائم کر کے اس نے اپنی زندگی کی تکمیل کی ہے۔ یوں سمجھیے کہ ازل کی پیاسی کی پیاس بجھی ہے۔ اسے وہ تسکین ملی ہے جس کے بغیر زندگی تپتا ہوا صحرا تھی۔ اسی لیے اپنے اس تعلق پر اسے احساس گناہ ہے، ندامت نہیں۔ گناہ کا معاملہ خدا کے ساتھ ہے جس نے انسان کو وہ سرکش جبلتیں دیں جو اس کے قابو میں نہیں رہتیں۔ وہ ان کی تسکین میں بے اختیار ہے اس لیے گناہ کی پاداش میں بڑی سے بڑی سزا قبول کرنے کو تیار ہے۔ یہ حوصلہ ہو تو پھر اپنے ناجائز تعلق پر شرمندگی نہیں ہوتی۔ اس افسانے میں یہ تعلق عیاشی نہیں ہے بلکہ ایک حرام نصیب عورت کے جسم کی پکار کا نتیجہ ہے، اسی لیے ہم اس عورت سے ایک گونہ ہمدردی محسوس کرتے ہیں۔ یہی نہیں ہم اس کے لیے وہ احترام کا جذبہ محسوس کرتے ہیں جو ایک محبت کرنے والے دل کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانے کی پوری فضا جنسی آوارگی سے لبریز ہے، جیسا کہ مندرجہ بالا منظر سے ظاہر ہے۔ افسانے کا واحد متکلم بھی ایک ایسا نو جوان ہے جو اپنی جوانی کے پہلے تجربے کے لیے اسی عورت پر دانت لگانے بیٹھا ہے۔ واحد متکلم ہندستانی متوسط طبقے کے ان نو جوانوں کی نمائندگی کرتا ہے جو جوان ہوتے ہی شکار کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں۔ اس افسانہ میں رسوا اور واحد متکلم دونوں شکاری مرد ہیں اور عورت ان کا شکار۔ دونوں دوستوں میں ایسی کوئی سانچہ داری نہیں لیکن واحد متکلم سمجھتا ہے کہ رسوا سے عورت کا دل بھر جائے گا تو اس کے لیے راستہ صاف ہو جائے گا۔ گویا وہ اپنے موقع کی تلاش میں ہے، اس لیے اس عورت کے ساتھ اس کی بات چیت چھپچھورے انداز کی ہے چونکہ عورت کے سامنے کل تک یہ نو جوان لڑکا تھا اس لیے وہ اس

کی شوخ اور شریر گفتگو کو محض لڑکپن پر محمول کرتی ہے۔ وہ اسے بے ضرر مذاق سمجھتی ہے۔ وہ واحد متعظم کے ساتھ بڑی محبت بنجیدگی اور رکھ رکھاؤ کے ساتھ گفتگو کرتی ہے۔ اس گفتگو میں اس بات کا شائبہ تک نہیں کہ واحد متعظم بہر حال رسوا کے ساتھ اس کی شب باشیوں کا ذریعہ اور شاہد ہے۔ واحد متعظم کے سامنے وہ ذرہ بھر شرمندگی محسوس نہیں کرتی۔ اس کا سلوک ایسا ہی ہے جیسا کہ ایک محبت کرنے والی نو جوان لڑکی کا ہوتا ہے جو ہماری ہر قلم میں بر ملا کہتی ہے کہ پریم کرنا پاپ تو نہیں ہے۔ بے شک پیش کار کی بیوی غیر مرد کے ساتھ رشتہ قائم کر کے پاپ ہی کر رہی ہے اور اسے وہ پاپ سمجھتی ہے۔ لیکن رسوا کے ساتھ پرہیزگار جنسی زندگی کی طوفانی موجوں میں اس کا احساس گناہ تنکے کی طرح بہہ جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے کمال یہ کیا ہے کہ افسانے کی جنس زدہ فضا میں اس عورت کو جو رسوا اور واحد متعظم کی جنسی زندگی کا سبب ہے، نارمل اور صحت مند بتایا ہے۔ قلم کی ایک ذرا سی لغزش بھی اسے گرمی پر آئی ہوئی کتیا بنا سکتی تھی۔ یہ افسانہ ایک ایسی عورت کا المیہ بھی ہو سکتا تھا جو ایک بے جوڑ شادی کا شکار ہو اور اپنا معصوم دل اور ازدواج کے باوجود نوارا جسم کسی خوردنو جوان کو دے دے اور خوب خوردنو جوان اسے سب دے۔ "تھو فریڈ" انہی خطوط پہ چل رہا ہے لیکن تھوڑے سے فرق کے ساتھ اور یہ تھوڑا سا فرق ہی اسے بالکل دوسرا ذامنشن عطا کرتا ہے۔

یہ عورت معصوم نہیں ہے۔ موم لی ٹریا نہیں ہے۔ ایک معنی میں وہ شہنشاہ ہے۔ قرین قیاس یہی ہے کہ پہلے اس نے جنسی بھوک سے مجبور ہو کر رسوا کے ساتھ جسمانی رشتہ قائم کیا اور پھر اس کے دل میں رسوا کے لیے لگاؤ کا جذبہ پیدا ہوا۔ ضمیمہ الدین احمد پھر عورت کو کلی حیثیت سے پیش کرتے ہیں۔ جنس عورت کے وجود کا بھی اتنا ہی اہم اور طاقتور عنصر ہے جتنا کہ مرد کے وجود کا، یہ عورت جنسی طور پر بیدار ہے، صحت مند ہے اور ایک ناکارہ شوہر کے ساتھ جنسی محرومی کی زندگی گزارنے کے باوجود نارمل ہے۔ جیسا کہ رسوا کہتا ہے وہ جنسی اختلاط میں جا دو جاتی ہے اور عمر ہونے کے سبب نومشق نہیں ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ ہم عورت کو جنس سے نا آشنا دیکھنے کے اس قدر عادی ہو گئے ہیں کہ اس کی طرف سے جنسی کیف و اشتعال کا ذرا سا بھی غائب دہمیں ایک حرافہ کا آزمودہ، تھکنڈا نظر آتا ہے، حالانکہ اختلاط میں سپردگی اور جسمانی خصوصیات پر اس عورت کو جو اخلاقی اور اعصابی ٹھنکن کا شکار نہیں، فطرت کا عطیہ ہے۔ گویا جنسی عمل اس عورت کے لیے فطری تقاضا ہے کوئی دماغی یا اعصابی سرگرمی نہیں جو آدمی کو جنس زدہ بناتی ہے۔ جنس جب ضبط بن جائے، اعصاب پر سوار ہو جائے تو فسق پیدا ہوتا ہے۔ جنس جب بدن کا فطری تقاضا ہو تو عشق کو اس سے عار نہیں آتا۔ عشق فسق سے دور رہتا ہے، جنس سے نہیں۔ افسانہ نگار اس عورت میں جنس اور محبت کو مساوی درجہ دیتا ہے، یہ دونوں عناصر افسانے میں موجود ہیں لیکن افسانہ نہ تو رومانی محبت کی کہانی

ہے نہ مفہومیدیا کی۔ رسوا کے ساتھ اس عورت کا جنسی تعلق ہماری نظروں میں اس کی شخصیت کو داغ دار نہیں کرتا۔ جنسی بھنور میں گھری ہونے کے باوجود اس میں ایک پاک دامن عورت کا وقار ہے۔ یہ وقار واحد متکلم سے اس کی گفتگو، اس سے پردہ کرنے، اس سے فاصلہ قائم رکھنے میں ظاہر ہوتا ہے اس میں خام کاری، سطحیت اور چھپھور پن نہیں ہے۔

اس عورت کے برعکس رسوا اور واحد متکلم دونوں جنس زدہ، سطحی چھپھورے ہیں۔ واحد متکلم تو خیر ابھی ابھی سیانا ہوا ہے اور اسے زندگی کا تجربہ بھی نہیں لیکن رسوا تو شاعر ہے، مشاعرے پڑھتا ہے، تجربہ کار ہے۔ کم از کم اس عورت کے ساتھ ہی وہ کافی دنوں سے لگاؤ ہوا ہے، لیکن اس میں کوئی سنجیدگی نہیں۔ اپنی ذات کے علاوہ دوسرے کے مسائل اور الجھنوں کو سمجھنے کی کوئی خواہش نہیں بلکہ صلاحیت بھی نہیں۔ وہ ایک عام ہندوستانی مرد کی مثال ہے جو جہاں تک عورت کا تعلق ہے مردانہ برتری اور پندار اور کھنور پن پر مبنی آبائی اور مروجہ روتوں کا ہی مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ شکاری مرد ہے اور اگر کوئی عورت اس کے پنجے میں پھنستی ہے تو وہ اس سے کھیلتا رہتا ہے۔ دل لگی کو دلداری میں بدلنا اس کے کھلنڈ رانہ مزاج کے خلاف ہے۔ وہ اس عورت کے معاملہ میں کبھی سنجیدہ نہیں ہوتا۔ رسوا ان لوگوں میں سے ہے جو بے راہ رو عورت کو بد چلن، فاحشہ، حرافہ اور قظامہ سمجھتے ہیں۔ ہماری پرانی داستانوں اور کہانیوں میں ایسی عورتیں بڑی تعداد میں نظر آتی ہیں۔ شوہر کے علاوہ ہر مرد کے ساتھ عورت کا تعلق زنا ہے اور زنا کی سزا سنگساری ہے۔ ہر شخص کی نظر میں پیش کار کی بیوی بد چلن اور فاحشہ ہے لیکن جیسا کہ میں بتا چکا ہوں افسانے کے قاری کی نظر میں وہ فاحشہ نہیں۔ قاری اس سے ہمدردی کرتا ہے، اس کی عزت کرتا ہے اور اس کے لیے پر آئسو بہاتا ہے۔ یہ افسانہ آرت کا بنیادی کام انجام دے رہا ہے۔ حقیقت اور دکھاوے کے فرق کو واضح کرتا ہے، اور انسانی عمل کے سرچشموں کی تلاش کر کے انسان اور زندگی کی تفہیم اور عرفان پیدا کرتا ہے۔

واحد متکلم ہر مرد کی طرح یہی سمجھتا ہے کہ وہ عورت جو شوہر کو چھوڑ کر ایک مرد کے پاس جاتی ہے تو دوسرے کے پاس بھی جاسکتی ہے۔ عامیانہ زبان میں کہیں تو وہ ٹیکسی ہے، پلیٹ فارم ہے۔ مختصر یہ کہ مشترکہ ملکیت ہے۔ مرد کی عورت بازی مرد کے کردار کو اس طرح لیبل نہیں لگاتی، عورت ذرا بے راہ رو ہو تو اس پر لیبل لگ جاتا ہے۔ رسوا کی نظر میں اس عورت کی کوئی عزت نہیں۔ اس کے مزاج کے خلاف کوئی بات ہوئی نہیں کہ وہ اس عورت کے متعلق نازیبا باتیں سوچنے لگتا ہے۔ چنانچہ جب واحد متکلم اسے بتاتا ہے کہ موصوفہ چاہتی ہیں کہ یہ سلسلہ ختم ہو تو وہ سوچ میں پڑ جاتا ہے: ”نہ جانے کیا ہو گیا اسے... مجھ سے پرسوں یہی بات کہی۔ کھل کے تو نہیں

مگر اشارا صاف تھا۔ .... معلوم ہوتا ہے جی بھر گیا ہے۔۔۔۔۔ ایسی عورتوں کا کوئی ٹھیک نہیں۔۔۔۔۔ کسی اور کو تاک لیا ہوگا۔“ پھر آگے چل کر وہ کہتا ہے۔۔۔۔۔ ”لیکن بندہ بھی ہاتھ میں آئے شکار کو ایسی آسانی سے چھوڑنے والا نہیں۔“

رسوا کے برخلاف عورت کو دیکھیے۔ آشنائی میں پہل کس نے کی وہ بحث بھی افسانے میں ہے لیکن اب اس کی اہمیت نہیں کیونکہ عورت کے لیے شب و روز آشنائی ایک جذبہ محبت میں بدل چکے ہیں لیکن اس کی یہ یک طرفہ خاموش محبت خاموش ہی رہتی ہے۔ اس میں اتنی خودداری ہے کہ وہ محبت کو کاسہ گدائی بنا کر الفت کی بھیک نہیں مانگتی۔ وہ محبت کے پھندے میں رسوا کو اسیر کرنا بھی چاہتی۔ اسے نہیں پتہ کہ رسوا اسے صدق دل سے چاہتا بھی ہے یا نہیں لیکن وہ اس فریب میں خوش ہے کہ آشنائی کے ساتھ ساتھ رسوا کو اس سے کچھ لگاؤ بھی ہے۔ اسی لیے جیسا کہ ایسے تعلقات میں ہوتا ہے، وہ اس کی جھوٹی قسموں اور جھوٹی باتوں پر یقین کرتی ہے جبکہ وہ اپنی پتی بات نہ کہہ سکتی ہے نہ منوا سکتی ہے۔ وہ تو یہ بھی نہیں جانتی کہ رسوا کو اس کے جذبہ محبت کا علم ہے بھی یا نہیں۔ افسانہ نگار نے اس عورت کی بے ادبی اور رسوا کی خود غرضی کو نہایت ہی نازک انداز میں پیش کیا ہے، اگر یہ تضاد جلی قلم سے پیش کیا جاتا تو مرد کے کشور پن اور عورت کی مظلومیت کا رسمہ انداز اختیار کر لیتا۔ اس میں سے اس چالاکی کا عنصر غائب ہو جاتا جو ایک غیر ذمہ دار جنسی کھیل کا شاخصانہ ہے، رسوا کے لیے یہ تعلق محض ایک کھیل ہے جب کہ عورت کے لیے آزمائش بن چکا ہے۔ اس آزمائش سے عورت کھرا سونا بن کر باہر آتی ہے جب کہ رسوا ملاوٹ ہی ملاوٹ ہے۔ خاطر نشان رہے کہ ملاوٹ میں چالاکیاں ہوتی ہیں اور ایک اچھے افسانے میں چالاکیوں کا بیان ملاستی نہیں ہوتا بلکہ طنز یہ ہوتا ہے اور ضمیر الدین احمد طنز کا استعمال خوب جانتے ہیں۔ عورت کی بے لوثی کا بیان براہ راست نہیں بلکہ عورت جو کچھ نہیں جتاتی اس سے ظاہر ہوتا ہے۔ وہ رسوا پر اپنی محبت کا کوئی حق نہیں جتاتی، اس کے سامنے اپنے دکھ، اپنی پریشانی، اپنی دردشا کاروتا نہیں روتی۔ رسوا سے تقاضا نہیں کرتی کہ اس زندگی سے نجات کی کوئی سبیل کرے۔ کوئی شکایت، کوئی فریاد، کوئی طنز، کوئی طعنہ نہیں، جھوٹی قسمیں نہیں محبت کے دعوے نہیں، مر جانے کی دھمکیاں نہیں حالانکہ وہ یہ باتیں کرتی تو ان میں سچائی ہوتی، کوئی بناوٹ نہ ہوتی۔ افسانہ اس وقت صحیح معنوں میں فن کی بلندیوں کی چھو لیتا ہے جب یہ تمام باتیں رسوا کی زبانی ادا ہوتی ہیں۔ اس کی باتوں میں وہ جھوٹ ہے جو ایک مکار عاشق معشوق کے سامنے اپنا مقصد حاصل کرنے کے لیے بولتا ہے۔ عورت پھر اپنا سچ نہیں بول سکتی اور مرد کا جھوٹ مان لیتی ہے۔ رسوا مظلوم بن جاتا ہے اور عورت جو خود زخمی ہے اس کی چارہ گری کرتی ہے۔ عورت کے لیے اس سلسلے کو ختم کرنا جان کنی سے کم نہیں لیکن اسے رسوا

کی بدنامی کا بھی خیال ہے۔ رسوا بھلا اس خوبصورت شکار کو کیوں چھوڑ دے گا۔ جب اس کی دلیلیں بے اثر ثابت ہوتی ہیں تو وہ پینترا بدلتا ہے: ”بیچھا چھڑانا چاہتی ہو“.....؟ ”جی بھر گیا؟“..... ”جب تک چاہا کھیلیں پھر اٹھا کے پھینک دیا“۔ تب گھٹے گھٹے سے رونے کی آواز، ایک سسکی۔ ایک لمبی ٹھنڈی سانس۔ ایک ”ہائے“ اس نے ایک اور پینترا بدلا: ”تمہارے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ گنگا میں ڈوب مروں گا! زہر کھالوں گا“.....!

”زہر کھائیں تمہارے دشمن“..... ”تمہیں میرے سر کی قسم، ایسے کلام پھر کبھی مت لانا زبان پر۔“

ان دونوں کی وہ ملاقات جو واحد متکلم کے توسط سے مشاعرے کی رات مشاعرہ گاہ سے کچھ فاصلے پر درختوں کے جھنڈ میں ہوتی ہے بظاہر تو ایسی سینکڑوں ملاقاتوں کی پیرڈی ہی معلوم ہوتی ہے لیکن اس پورے منظر میں IRONY کے آبدار خنجر نے عجیب کاٹ پیدا کر دی ہے۔ ایک طرف مرد ہے جو جھوٹ پر جھوٹ بولے جا رہا ہے اور دوسری طرف عورت ہے جو جھوٹ کو سچ سمجھتی ہے اور اپنا سچ بول نہیں پاتی۔ اس کے دل کی بات دل ہی میں رہ گئی اور وہ وہی بول رہی ہے جو جھوٹی مظلومیت اپنی تسکین کے لیے چارہ گر سے بلوانا چاہتی ہے۔ عورت کا پورا وجود تشنہ غریب بن گیا ہے۔

رسوا گنگا میں نہیں ڈوبتا۔ عورت ہی کٹواں بھرتی ہے لیکن اس سے قبل کہ اس کی لاش کا پتہ چلے پورے قصبے میں اس خبر کی مکھی بھینھناتی پھر رہی ہے کہ پیش کار صاحب کی بیوی بھاگ گئی۔ رسوا واحد متکلم سے کہتا ہے: ”میں کہتا تھا تا کہ ایسی عورتوں کا کوئی اعتبار نہیں..... کسی اور کو بھی لگا رکھا ہوگا.....“

بہشتی جب شام کو پیش کار صاحب کے ہاں پانی بھرنے آیا تو یہ بھید کھلا کہ وہ اپنے کسی یار کے ساتھ نہیں بھاگی ہے بلکہ اس نے گھر کے کٹوں میں چھلانگ لگائی ہے۔ چھوٹے قصبائی سماج میں بدنامی کا راستہ سیدھے کٹوں کی طرف جاتا ہے۔ اس عورت کے لیے کونہ منٹو کے افسانے پڑھنے والا واحد متکلم سمجھ سکتا ہے، نہ مشاعرے پڑھنے والا غزل گو شاعر رسوا، نہ فتیاض علی کی نادلیں پڑھنے والی امی جان۔ افسانے کا آخری حتمہ ضمیرالہ بن احمد کی فنکاری کا اعجاز ہے جب وہ اس عورت کے لیے کو ایک ایسے لمحے میں نصب کر دیتے ہیں جس میں ازلی رات کی تاریکی، مذہب کا دلاسا اور ایک ایسی عمر رسیدہ عورت کی ہمدردی سمٹ آئی ہے جو تمام اخلاقیات سے بلند ہو کر ایک عورت کے لیے کو سمجھ سکتی ہے۔ یہ پورا منظر اتنا بولتا ہوا ہے کہ اس پر کوئی تبصرہ ممکن نہیں۔

”میرا کسی سے باتیں کرنے کو جی چاہ رہا تھا۔۔۔۔۔ میں نیچے آیا۔ تانی اتناں والا ان

میں تخت پر عشا کی نماز پڑھ رہی تھیں۔ میں جا کر مسہری پر ان کے پاس بیٹھ گیا۔ انھوں نے سلام پھیرا معمول سے زیادہ لمبی دعا مانگی۔ دونوں ہاتھ منہ پر پھیرے۔ جاء نماز تہہ کی اور گاؤں کے سے ٹیک لگا کر اور آنکھیں بند کر کے وہاں چلی گئیں جہاں اکثر جایا کرتی تھیں۔ بہت دور۔

جب خاصی دیر بعد واپس آئیں تو انھوں نے آنکھیں کھول کر اور کسی کو مخاطب کیے بغیر کہا..... ”نصیبوں جلی نے کن لوگوں پر نچھاور کر دی جان سی عزیز شے۔“

انھوں نے تسبیح اٹھائی اور آنکھیں بند کر لیں۔ تین چار منٹ بعد میں چپکے سے اٹھا اور اوپر چلا گیا۔“

ضمیر الدین احمد کی آخری عمر کی کہانی جس کا اب میں ذکر کرنا چاہتا ہوں ”پچھتم سے چلی پروا“ ہے جو ۱۹۸۶ء میں لندن میں لکھی گئی اور ”تیادور“ کراچی اور ”شب خون“ الہ آباد میں چھپی۔ میں نے جب ”شب خون“ میں اسے پہلے بار پڑھا تو ایک عجیب افسردگی کا احساس ہوا۔ یہ افسردگی کرداروں کے سبب نہیں تھی بلکہ ان کرداروں کے ذریعے زندگی کی جو تصویر سامنے آئی تھی اس کے سبب تھی۔ میاں بیوی بیٹے کی زندگی میں پڑمردگی نہیں تھی لیکن زندگی کے معمولی پن، تواتر اور تھکن کے سبب رونق، رنگینی جوش اور ابال کا فقدان تھا۔ زندگی کی اس تصویر میں عام ملازمت پیشہ مدل کلاس مسلم گھرانے کا ایسا ہو بہو عکس ملتا ہے کہ قاری یہ سوچ کر کہ ہاں زندگی میں یہی کچھ ہوتا ہے اور زندگی ایسی ہی ہوتی ہے، کہانی کا دھاگا پکڑے آگے نکل جاتا ہے، یہ دیکھنے کے لیے کہ دیکھیں آگے کیا ہوتا ہے۔ آگے دراصل کچھ بھی نہیں ہوتا۔ ایک پرانی یاد، ایک پرانا زخم ایک پرانی چوٹ تازہ ہو جاتی ہے، عورت جب دفتر سے تنخواہ لے کر بازار سے خریداری کر رہی ہوتی ہے تو اسے کار میں قاضی مسرور احمد دکھائی دیتا ہے جو پاکستان سے آیا ہے۔ لمبا قد، گیسواں رنگت، سوٹ اور ٹائی، جوتے چمکتے ہوئے۔ وہ اسے دور سے دیکھتی ہے، شو فر سے پوچھتا چھ کرتی ہے۔ پتہ چلتا ہے وہ ابھی غیر شادی شدہ ہے۔ یہ عورت کا پہلا عشق تھا اس کے ساتھ بیٹے ہوئے دن اور راتیں عورت کی زندگی کے تابناک لمحے تھے جن پر اس کی شادی شدہ زندگی کی بے رنگی اور یک رنگی گرد بن کر چھا گئی تھی۔ قاضی مسرور کو دیکھنے کے بعد نہ صرف پرانے زخم ہرے ہو گئے بلکہ زندگی میں نشاط و ابہاج کی ایک ایسی کیفیت پیدا ہو گئی کہ یہ عورت جب گھر کو لوٹی تو اس عورت سے مختلف تھی جو صبح گھر سے نکلی تھی۔ صبح اور شام کا یہ تضاد افسانے میں کلیدی اہمیت رکھتا ہے اس تضاد کو میں آگے چل کر واضح کروں گا۔ بطور افسانے کے مبصر کے وضاحت کی ذمہ داری مجھ پر اس لیے آتی ہے کہ اس افسانے کا پورا آرٹ لطیف ابہام کا آرٹ ہے۔ حقیقت نگاری اتنی واضح

ہے کہ لگتا ہے کہ افسانہ نگار سامنے کی چیزوں کو بیان کر رہا ہے، لیکن ان سامنے کی باتوں میں ایسی معنوی تہہ داریاں پنہاں ہیں جو تیز رو اور سطح میں قاری کی نظروں سے اوجھل رہتی ہیں۔

افسانے کا عنوان ہے ”پچھنم سے چلی پروا“ لڑکا جو اسکول کا ہوم ورک کر رہا ہے، پوچھتا ہے ”یہ پروا کسے کہتے ہیں“ ماں کہتی ہے ”پروا میں تاثیر ہوتی ہے کہ اداس سے اداس شخص بھی تھوڑی دیر کے لیے خوش ہو جاتا ہے“ شام کو کھانا کھاتے وقت لڑکا کہتا ہے کہ اسکول ٹیچر نے بتایا ہے کہ پروا کی ایک اور تاثیر بھی ہوتی ہے ”وہ کہہ رہے تھے کہ جب پروا چلتی ہے تو پرانی چوٹوں میں درد ہوتا ہے۔“

افسانہ نگار نے کمال ہنرمندی سے ان دونوں کیفیتوں کو اس افسانے میں سمودیا ہے۔ صبح کے وقت گھر میں تھکن، اضمحلال، بیزاری تھی۔ شام کے وقت ہر چیز صاف ستھری اور چاق و چوبند ہے۔ کھانا بھی اچھا پکا ہے۔ یہ قاضی مسرور احمد کو دیکھنے کا اثر ہے۔ ذہن میں پرانی یادوں کی پروایاں چلنے لگی ہیں۔ تنخواہ بھی آگنی ہے اور وہ اچھی خریدی بھی کرتی ہے۔ لیکن پرانی چوٹوں میں درد بھی ابھر آیا ہے۔ یہ درد اسی کا ہے اور وہ یہ درد لے کر سوجاتی ہے۔

اب اس افسانے میں تضادات دیکھیے۔ پہلا تضاد تو صبح و شام۔ دوسرا تضاد اداسی اور خوشی کا۔ ”اداس سے اداس شخص بھی خوش ہو جاتا ہے“۔ اور تیسرا تضاد باہر کی خوشی اور اندر کی چوٹوں کے درد کا۔ پھر تضادات ہیں قاضی مسرور احمد اور اپنے شوہر کے۔ ایک غربت اور آفس کی فائلوں میں دبا ہوا۔ دوسرا خوش پوش، خوب رو، لمبا تڑنگا کار میں سے نکلتا ہوا۔ پھر تضاد ہے اس زندگی میں جو اس کی ہے اور اس زندگی میں جو مسرور احمد کے ساتھ ہو سکتی تھی۔ خیر زندگی جیسی بھی ہے گزر بسر ہو جاتی ہے اور آدمی اس کا عادی بن جاتا ہے۔ یہ تو جب پروا چلتی ہے تو پرانی چوٹوں میں درد جاگ اٹھتا ہے ایسا درد جسے کوئی جان نہیں سکتا ہے بظاہر نارمل اور سیدھی سادی نظر آنے والی زندگی میں بھی درد کے مقامات کون سے ہیں وہ دوسروں کا تو کیا ذکر وہ بھی بھولے بیٹھا ہے جسے چوٹ لگتی ہے۔ قاری ایک وسیع ہمدردی محسوس کرتا ہے، عورت کے لیے شوہر کے لیے، اور ایک گہری افسردگی میں ڈوب جاتا ہے جب وہ دیکھتا ہے نشاط زریست کے پیچھے کیسی کسک اور ٹیس رہی ہے۔

روزمرہ زندگی کے عام واقعات سے افسانہ نگار نے کم آمدنی والے گھر کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ معاشی بد حالی کو نمایاں کرنے والے بیانیے سے بہت مختلف ہے۔ یعنی دھیان نہ دلایا جائے تو پتہ بھی چلتا کہ ان اشاروں سے زندگی کی زبونی کی تصویر شکل پذیر ہو رہی ہے چند اشارے دیکھیے۔

لڑکا انڈے کا خاگینہ کھا کر سکول چلا گیا۔ تھوڑی دیر بعد بیوی ایک پلیٹ میں دو پراٹھے

اور رات کا بچا ہوا سالن لے آئی۔ اس نے پلیٹ میاں کے سامنے رکھ دی۔ میاں نے پلیٹ کو گھورا ”خاگینہ نہیں ہے“ ”ایک ہی انڈا تھا“ بیوی نے باورچی خانے کی طرف واپس جاتے ہوئے کہا ”شام کو لے آؤں گی۔ آج تک تنخواہ کا دن ہے۔“

باورچی خانے میں پیڑھی پر بیٹھ کر اس نے بھگو نے میں سے ایک باسی روٹی نکالی اور دیکھی میں بچے ہوئے سالن میں ڈبوڈبو کر آہستہ آہستہ کھانے لگی۔ مگر تین چار نوالے کھانے کے بعد اس نے باقی روٹی واپس بھگو نے میں رکھ دی۔

میاں نے چائے کا ایک گھونٹ لیا اور کلمے کی انگلی سے میز پوش پر پڑا ہوا دال کا پیلا دھبہ مٹانے لگا۔ بیوی نے بھی ایک گھونٹ لیا۔ ”دھو دوں گی“۔ تھوڑی دیر دونوں گھونٹ گھونٹ چائے پیتے رہے۔ پھر میاں نے کہا۔

”دو دن سے یہی قمیص پہن رہا ہوں“

”دھوبی بدلنا پڑے گا۔ کبھی وقت پر نہیں آتا“

”دو ایک قمیص تو گھر پر بھی دھل سکتی ہیں“

”کیوں نہیں! پیالی کا پیندا طشتی سے نکلایا۔ بلکہ ساری دھلائی گھر پر ہو سکتی ہے“

”ارے تم تو ناراض ہو گئیں“۔ بیوی چپ رہی۔

میاں اٹھا اور اس کی کرسی کے پیچھے کھڑا ہو گیا۔ اس نے اپنی ہتھیلیاں بیوی کے زرد رخساروں پر رکھ دیں اور جھک کر ہونٹوں سے اس کے میلے بالوں کو چھوا۔ پھر اس نے اپنے دائیں ہاتھ کی انگلی بیوی کے بھینچے ہوئے ہونٹوں پر پھیری۔ اس کے دونوں ہاتھ کندھوں سے کھسک کر نیچے کی طرف سر کے تو بیوی تیزی سے اٹھ کھڑی ہوئی۔ ”ابھی بہت سے کام باقی ہیں۔“ میاں کے چہرے پر کھسیانی مسکراہٹ پھیل گئی۔

”کیا ہوا“

”کچھ بھی نہیں“۔ بیوی نے اپنے نیل پالش سے عاری ناخنوں پر نظریں جما کر کہا۔

”ادھر دیکھو“

مگر بیوی نے اس کی طرف دیکھے بغیر کہا ”یہ بھی کوئی وقت ہے“

”اور کل رات“

”سر میں درد ہو رہا تھا“

میاں طنز یہ ہنسی ہنسا۔ ”بہانے کرنا تو کوئی تم سے سیکھے“

لیکن شام کا نقشہ کچھ اور ہوتا ہے۔ گھر صاف ستھرا، بیوی نہادھو کر صاف کپڑوں میں

ملبوس۔ کھانے میں بھی گرم گرم پلاؤ، راستہ اور مٹھائی۔ سب ڈٹ کر کھاتے ہیں۔ بیوی کمرے میں جا کر رسالہ پڑھنے لگتی ہے اور میاں فائلوں میں جٹ جاتا ہے۔ فرش پر سے ایک فائل اٹھانے کے لیے جھکتا ہے تو میاں کنکھیوں سے دیکھتا ہے کہ بیوی کی نظریں رسالے پر نہیں، آنگن میں چھائے اندھیرے پر جمی ہیں۔ لیکن جب اس نے سگریٹ سلگانے کے لیے سر اٹھایا تو بیوی کو پھر رسالہ پڑھتے پایا۔ بیوی نے رسالے پر سے نظریں ہٹا کر اسے دیکھا، مسکرائی اور پھر رسالہ پڑھنے لگی تھوڑی بعد وہ اٹھ کھڑی ہوئی۔ ”میں تو اب لیٹتی ہوں۔“ شوہر کہتا ہے ”تم جاؤ، مجھے ابھی تھوڑا ٹائم لگے گا۔“

یہ بھی ازدواجی زندگی کے عام واقعات ہیں۔ ہمیشہ لہو و بدنوں میں ایک آہنگ سے نہیں بہتا، وجہ یہ ہے کہ دونوں الگ الگ وجود ہیں اور مثنویت مشکل ہی سے وحدت میں بدلتی ہے کام کا بوجھ، الجھنیں اور تھکن خواہشوں کو ایک ابر آلود دن کی مانند بھیگی بھیگی بوجھل اور مضحل کر دیتی ہیں۔ لیکن عورت کے جسم کا موسم بدل چکا ہے۔ بادل چھٹ چکے ہیں اور سورج کی تمازت سے زمین کسمسانے لگی ہے۔ آرزوؤں کی تتلیاں رنگ بکھیرتی ہیں اور ماضی کی یادیں سہانے خوابوں میں بدل گئی ہیں۔

شوہر جب اپنا کام ختم کر کے کمرے میں آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ پلنگ کے پاس دائیں جانب ایک آرام کرسی پر وہ پاجامہ، کرتا، اور دوپٹہ بے ترتیبی سے پڑا ہوا ہے جن میں ڈھائی تین گھنٹے پہلے بیوی کو دیکھ کر وہ بڑی مشکل سے اپنے آپ کو قابو میں رکھ سکا تھا۔  
ضمیر الدین احمد کاخیل اب نفسیاتی گہرائیوں سے پھڑ پھڑا کر اڑتا ہے تو شاعری کی بلند یوں کو چھو لیتا ہے۔

آگے بڑھ کر اس نے وہ دولائی اٹھائی جو پیروں سے کندھوں تک بیوی کے بدن کو ڈھانکے ہوئے تھی اور وہ دیکھتے کا دیکھتا رہ گیا۔ شرم و حیا کی پابندیوں سے بیگانہ ایک سویا جسم کسی کے انتظار میں جاگ رہا تھا، اسے محسوس ہوا کہ وہ اس جسم کو پہلی بار دیکھ رہا ہے۔  
میاں کو دیکھتے دیکھتے ایک ہلکی سی مسکراہٹ بیوی کے بند ہونٹوں پر پھیل گئی۔ وہ اس کے چہرے پر جھکا، مگر اسے گمان گزرا کہ بیوی کی پلکیں بھیگی ہوئی ہیں۔ پھر اس کے سر کے پاس تکیے پر ایک گیلیا دھبہ نظر آیا اور اس کا گمان یقین میں بدل گیا۔ وہ سیدھا ہو کر بیٹھ گیا اور کچھ دیر تک بیوی کے چہرے اور اس کی جانب نگراں سینے کو دیکھتا رہا پھر اس نے بہت آہستہ سے انگشتوں شہادت بیوی کے بند ہونٹوں پر پھیری۔ بیوی کے سانس کی رفتار بدلی اس کے سینے کا زیر و بم بدلا اور مسکراہٹ اس کے ہونٹوں سے غائب ہو گئی۔ تھوڑی دیر خالی خالی نظروں سے بستر پر دراز لو

دیتے ہوئے بدن کو دیکھتا رہا اور پھر بیوی کے اترے ہوئے کپڑے تہہ کرنے لگا۔ دوپٹہ لکڑتا پا جامہ اور باڈی اس نے تہہ کر کے آرام کرسی پر رکھے اور جا کر دوسرے پلنگ پر بیٹھ گیا۔

تھوڑی دیر بعد بیوی نے کروٹ بدلی۔ اب اس کا چہرہ میاں کی طرف تھا۔ کسی ریلے خواب کی خبر دیتی مسکراہٹ اس کے ہونٹوں اور اس کی آنکھوں کے گوشوں سے کرن کرن پھوٹ کر اس کے گالوں کی لالی کو ہوا دے رہی تھی اور اس نے دوسرا ٹکے بھیجنے کر سینے سے لگا رکھا تھا۔

میاں نے ہاتھ بڑھا کر دولائی سے بیوی کی عریانی کو ڈھانپا ٹیبلر سپ بھجا دیا اور لیٹ گیا۔ ضمیر الدین احمد کا آرٹ یہاں جیمس جوائس کے افسانے DEAD کی بلند یوں کو چھو رہا ہے۔ خارجی تفصیلات اور حرکات و سکنات کے بیان کے ذریعے وہ انسانی وجود اور اس کی نفسیات کے ایسے گوشے سامنے لاتے ہیں جن کا ادراک صرف احساس کی سطح پر ممکن ہے۔ ہر وجود کی اپنی اندرونی کائنات، اس کا آہنگ، اس کے بدلتے موسم کی یادیں، خواب اور تمنا میں اور سیرابی میں تشنگی، شہر آوری میں لا حاصلی کا احساس — گویا افسانے کے مبہم اشاروں کو شعور کی سطح پر لے آئیں تو فکر کے بے شمار دروازے کھلتے ہیں، لیکن زندگی کا معتمد حل نہیں ہوتا۔ احساس کی سطح پر معتمد معتمد نہیں رہتا ہر چیز سمجھ میں آ جاتی ہے اور اس طرح ابہام ہی وضاحت اور تفسیر کا کام کرتا ہے۔ اشاروں اور کنایوں کے ذریعے احساس کے وسیع اور اچھلنے والے منظر نامے کو ایک شفاف تصویر کی صورت سامنے لا کر نا حقیقی تخیل کا اعجاز ہے۔

”سوکھے ساون“ ”تھنہ فریاد“ اور ”پچھتم سے چلی پروا“ لندن میں لکھے گئے انہی افسانوں سے ان کی نئی شناخت قائم ہوئی۔ ضمیر الدین احمد کے افسانوں کی کل تعداد تیس ہے اور پڑ جاتی ہے۔ ”سوکھے ساون“ ان کا پہلا مجموعہ ہے جس میں بارہ افسانے شامل ہیں بحولہ بااثرین شاہکار افسانوں کے ساتھ جلد بنا سکیں، ایسے ضمیر الدین احمد کے پاس دو چار اور افسانے نکل آئیں گے۔ ان میں سے ایک ہے ”صراطِ مستقیم“ جو ۱۹۵۶ء میں دہلی میں لکھا گیا۔ اس افسانے کی فنکارانہ درو بست، زبان کی شائستگی اور بیان کی حسن کاری مذکورہ تینوں افسانوں سے لوہا لیتی ہے۔ انک ان کے درمیان ۲۵ سال کا فاصلہ ہے۔ اس سے جو بات سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ضمیر الدین احمد کے فن ارتقا میں شہر گریبی نہیں بلکہ ہمواری ہے۔ ان کے یہاں نوشہری سے مشقی اور خام کاری سے پختگی کی طرف سفر نہیں بلکہ انھوں نے اپنے ابتدائی افسانوں ہی سے اعلیٰ فنکاری کا ایسا بلند معیار قائم کر لیا تھا جو ان کی آخری عمر تک برقرار رہا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کے یہاں کمزور کہانیاں نہیں ملتی۔ یقیناً ملتی ہیں۔ لیکن ضمیر الدین احمد ان خوش قسمت لکھنے والوں میں سے تھے جن کی خوش

تحریری یا جادو بیانی ان کے ہر افسانے میں موجود رہتی ہے۔ چنانچہ ان کی تمام کہانیاں، حتیٰ کہ ”رائنگ نمبر“ جیسی معمولی کہانی بھی اتنی نفاست اور خوش سلیقگی سے لکھی ملتی ہے کہ بڑی دیر بعد احساس ہوتا ہے کہ کہانی کی ساخت اور بافت تو خوبصورت ہے لیکن اس میں ریڑھ کی ہڈی نہیں۔

”صراطِ مستقیم“ لگ بھگ چالیس صفحات کا دلچسپ افسانہ ہے جو واقعات سے بھرا ہوا ہے۔ عام طور پر مختصر افسانوں کی خرابی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ افسانہ نگار کردار اور واقعات میں تناسب سے کام نہیں لیتا۔ جس طرح آغاز، درمیان اور انجام سے لیس ایک اچھی کہانی کا سوچنا تخلیقی تخیل کی نشانی ہے اسی طرح افسانے کے دوران دلچسپ، معنی خیز اور ڈرامائی واقعات بھی ایک قابل قدر تخلیقی صلاحیت کی گواہی دیتے ہیں۔ ورنہ ہوتا یہ ہے کہ افسانہ ایک کردار کا خاکہ بن جاتا ہے۔ کردار اگر بوڑھا ہے تو کھانستا ہے، کھنکارتا اور شکایتیں کرتا رہتا ہے، اگر نو جوان لڑکی ہے تو افسانہ نفسیاتی تھفن کی وجہ سے دھوانسا ہو جاتا ہے۔ جس طرح ایلیس کہتی ہے کہ میں وہ ناول نہیں پڑھتی جس میں مکالمے نہیں ہوتے اسی طرح ہم بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہم وہ افسانے نہیں پڑھ سکتے جس میں واقعات نہیں ہوتے۔۔۔ ادب لطیف لکھنے والوں کے افسانوں ہی کی مانند جدید افسانے کو جو چیز ناقابل برداشت بناتی ہے وہ واقعات کا فقدان ہے۔ واقعہ نگاری تو فنکار کے تخیل اور قوت بیان کی کسوٹی ہے۔ پریم چند سے لے کر غلام عباس، انتظار حسین اور ضمیر الدین احمد کے افسانوں کو لیجیے سب واقعات سے لبریز ملیں گے۔ واقعہ تو افسانے میں وہی کام کرتا ہے جو شاعری میں شعرا میج سے لیتا ہے۔ وہ احساس جو فکر کی گرفت میں نہیں آتا یا جن کا ادراک فکر اور شعور کی سطح پر ممکن نہیں، ایک استعاراتی یا اسطوری یا لفظی شبیہ میں ڈھل کر اپنی نوعیت اور معنویت آشکار کر جاتا ہے۔ یہی وہ مقامات ہیں جب ہم محسوس کرتے ہیں کہ شعر و افسانے کے ذریعے جو ناممکن الاظہار تھا اس نے اظہار پایا ہے۔

”صراطِ مستقیم“ نہ تو المیہ ہے نہ نغمہ۔ وہ المیہ بن سکتا تھا اگر اس کا راوی واحد متکلم نہ ہوتا۔ وہ طنز یہ بھی بن سکتا تھا اگر اس کا راوی واحد متکلم کے بجائے اس لڑکے کی ماں، باپ یا محلہ کی کوئی عورت ہوتی۔ دراصل خالہ جانی کا چھپھلا اور ناعاقبت اندیش کردار طنزیہ افسانے کا اچھا ہدف ہے۔ لیکن اسی قسم کا افسانہ خالہ جانی کے کردار کو نذیر احمد کی طرح ناعاقبت اندیشی کی مثال بنا کر پیش کرتا۔ آپ جتنا چاہے اس میں آٹ بھرتے وہ سبق آموز تمثیل کی سطح سے بلند نہ ہو پاتا۔ ضمیر الدین احمد نے اس افسانے کو خالہ جانی کی ناعاقبت اندیشی کے طریقہ میں بدل دیا ہے، اس لیے افسانے میں خالہ جانی پر عورتوں کے طبعے تو بہت ہیں لیکن راوی کی طرف سے طنز کا شائبہ تک نہیں۔ راوی تو بطور ایک لڑکے کے خالہ جانی کا دلدادہ اور ان کے طریقہ حیات کا شیدائی ہے۔ عمدہ زندگی

گزارنے کا جو تجربہ خالہ جانی کے خاندان کی تباہی کا سبب بنتا ہے وہی چیز اس کو لبھاتی ہے۔ اس لیے وہ ان کے طریقہ حیات کا نکتہ چیں نہیں، کم سنی کے باعث ہو بھی نہیں سکتا تھا۔ وہ اس طریقہ حیات کو پسند کرتا ہے۔ خالہ کے گھر کی فضا اسے صاف ستھری اور سہانی لگتی ہے۔ وہ دوسروں کی زبانی اس گھر پر برسائی گئی لعن طعن کو سنتا ہے۔ وہ اس گھر پر منڈلاتے تاریک سایوں کو بھی دیکھتا ہے۔ لیکن وہ کچھ سمجھ نہیں پاتا۔ راوی کا ہمدردانہ اور خوش طبع نقطہ نظر اس گھر کی طرف دوسروں کے تمسخرانہ بلکہ حقارت آمیز نقطہ نظر سے ٹکرا کر مزاح اور ہمدردی کی ایسی لہر پیدا کرتا ہے جو اس افسانے کو جھکولے دیتی رہتی ہیں۔ یہ افسانہ اگر طنزیہ نہیں تو مزاحیہ بھی نہیں۔ خالہ جانی کا کردار مضحکہ خیز نہیں ہے۔ اس افسانے کے کچھ المناک اور تاریک پہلو بھی ہیں۔ لیکن ان سب کو خوش طبع، مزاحیہ نقطہ نظر، جذباتی وابستگی اور ہمدردی اپنے اندر جذب کر لیتی ہیں۔ اور یہ پورا کرشمہ ہے راوی کا جس کے ختنے سے افسانے کا آغاز ہوتا ہے۔

”یہ ان دنوں کی بات ہے جب میرے ختنے ہوئے تھے۔ میری عمر اس وقت چار برس کی ہوگی۔ میری یادداشت میں یہ سخت والا واقعہ اس عمر کا واحد نمائندہ ہے۔ مجھے اس کی تمام تفصیلیں ابھی تک بخوبی یاد ہیں۔ کیسے مجھے چوکی پر بٹھایا گیا، کیسے سونے کی چڑیا اڑائی گئی، کیسے چوکی سے اٹھا کر مجھے بستر پر ڈالا گیا۔“ اور کیسے چاندی کے کھنکٹے سلتے اسے دیے گئے۔ ان سکتوں میں سے وہ غائب ہو جاتے ہیں، طرح طرح کی قیاس آرائیاں ہوتی ہیں۔ امی کہتی ہیں روپیہ خالہ جانی کی جیب میں یا ان کے تنگ پاجامے کے نیپے میں چلے گئے اور ان روپیوں میں سے خالہ جانی اپنی بیٹیوں کے لیے ہیزیلین سنو اور پاؤڈر خریدیں گی۔ خالہ جانی اتنی جان کی سگی بہن نہیں تھیں۔ ذور کے رشتہ کی بہن تھیں جن کی پرورش نانا جان نے کی تھی۔ امی جان امریکی مشنری عورت سے انگریزی پڑھی تھیں تو خالہ جانی اس گوری چٹری کی عورت کا مطالعہ کیا کرتی تھیں اور اس کے جانے کے بعد اس کی پوشاک، اس کے انداز گفتگو اور اس کے طرز رفتار کی چھپ چھپ کر نقل کرتی۔ انھیں پڑوسیوں کے لڑکوں کے ساتھ لڑکوں کے کھیل کھیلنے کا بھی شوق تھا۔ پتنگ لڑاتی تھیں۔ گولیاں کھیلتی تھیں۔ پیڑوں پر چڑھتی تھیں۔ تھک ہار کر انھیں چولہے میں جھونک دیا گیا تو باورچی خانے میں بیٹھ کر یا تو قبول عام عشقیہ غزلیں گنگنایا کرتیں یا باورچی کو ڈانٹتیں اور اس سے ٹھٹھول کرتیں۔ ابھی وہ پندرہ برس کی تھیں کہ نانا نے ان کا بیاہ اپنے رشتے کے ایک بھائی کے لڑکے سے کر دیا جو چوبیس برس کا تھا۔ حافظ قرآن تھا اور جس کے چہرے پر داڑھی تھی۔ وہ ”ریلوٹی“ میں ملازم تھے اور بعد میں ملازمت چھوڑ کر ”ریلوٹی“ کی مسجد میں امام بن گئے۔ امام صاحب کی گھر میں کوئی اہمیت نہیں تھی۔ خالہ جانی اور ان کی تین لڑکیوں کی زندگی میں ان کا کوئی دخل نہیں

تھا۔ ان کی وفات پر راوی جب خالہ جانی کو پر سہ دینے جاتا ہے تو پر سہ کے جو دو چار جملے سوچ رکھے تھے انھیں بھی ادا کرنے کا موقع نہیں آتا کیونکہ دو گھنٹے کی گفتگو کے درمیان ایک بار بھی مرحوم کا ذکر خالہ جانی کی زبان پر نہیں آیا۔ افسانہ نگار نے کیا نکیلایا جملہ لکھا ہے۔ ”جب وہ حیات تھے تب بھی ان کی موجودگی کا احساس اس گھر میں بڑی مشکل سے ہوتا تھا اور اب جب وہ اللہ کو پیارے ہوئے تو ان کی غیر موجودگی کا احساس کرنا اور بھی مشکل تھا۔“

خالہ جانی کا ایک لڑکا تھا جس کی تعلیم ڈھنگ سے نہیں ہوئی لیکن اسے دور کسی شہر میں نوکری مل گئی اور اس نے وہاں شادی بھی کر لی۔ اب خالہ جانی اپنی تین لڑکیوں کے ساتھ رہتی ہیں۔ تینوں لڑکیوں کا زیادہ وقت بھی بناؤ سنگھار میں صرف ہوتا ہے۔ نہ ان کی تعلیم ڈھنگ سے ہوئی نہ تربیت۔ خالہ جانی جیسی عورت کے ارمان اب تینوں لڑکیوں کے لیے خوبصورت بر تلاش کرنے ہی میں نکل سکتے ہیں۔ ظاہر ہے حسن کی تلاش میں بھی بھنورے ہی آئیں گے۔ بڑی لڑکی کے لیے، جو خوبصورت ہے، طاہر میاں آئے ہیں جو سطحی اور ناقابل اعتبار آدمی ہیں۔ سارا گھرانہ کی خدمت میں لگ جاتا ہے۔ لڑکی بھی ان کے کمرے میں گھسی رہتی ہے۔ بالآخر طاہر میاں کھاپی کر نطفہ چھوڑ کر غائب ہو جاتے ہیں۔ خالہ جانی کہیں جا کر بیٹی کا اسقاط کر لاتی ہیں۔ پھر مدت کے بعد طاہر میاں آتے ہیں اور لڑکی سے شادی کرتے ہیں لیکن اپنا ان کے یہاں خوش نہیں رہتی۔ اس کی صحت گر جاتی ہے اور حسن گہنا جاتا ہے یہ کلام شہزادہ بہت ہی نکمنا ثابت ہوتا ہے۔

دوسری لڑکی کنیر کی شادی، جو صورت شکل کی بہت اچھی نہیں تھی، ایک ایسے دیہاتی سے ہوتی ہے جس کے آگے کے دو دانت غائب تھے اور بال سفید۔ تیسری لڑکی زمر د بہت حسین ہے۔ واحد متکلم کا بڑا بھائی قیصر اس پر عاشق ہو جاتا ہے لیکن ملازمت کے سلسلے میں ناگپورا اپنے چچا کے پاس جاتا ہے اور ان کی لڑکی کے ساتھ اس کی نسبت طے ہو جاتی ہے۔

ملک تقسیم ہوتا ہے۔ خالہ جانی زمر د کو لے کر پاکستان چلی جاتی ہیں۔ افسانے کا راوی بھی پاکستان منتقل ہو چکا ہے۔ ایران سے وہ اپنے لیے ایک دلہن بھی لے آیا ہے۔ پاکستان میں خالہ جانی کی اپنے لڑکے کے ساتھ تو تو میں میں ہوتی ہے۔ کیونکہ وہ زمر د کے لیے جو بھی لڑکا پسند کرتا ہے خالہ جان کی حسن پرست نظروں کو اس کی شکل پسند نہیں آتی۔ خالہ جان زمر د کے ساتھ واحد متکلم کے گھر اٹھ آتی ہیں۔ اب وہ نحیف اور بوڑھی ہو چکی ہیں۔ ایک رات زمر د گھر کے ملازم کے ساتھ بھاگ جاتی ہے بیمار بڑھیا کو صدمہ نہ پہنچے اس لیے کہہ دیا جاتا ہے کہ پڑوس کی لڑکی گھر کے ملازم نادر کے ساتھ بھاگ گئی ہے۔ بڑھیا کہتی ہے۔ ”تھا تو نوکر مگر تھا بڑا بانکا جوان۔“ بڑھیا مرتے مرتے بھی حسن کے معاملہ میں صراطِ مستقیم پر قائم ہے۔ اگر اسے سچ بات بتادی جاتی کہ زمر د

نوکر کے ساتھ بھاگ گئی ہے تو شاید وہ اطمینان کی موت مرتی۔

لڑکیوں کے لیے خوبصورت برکی تلاش خالہ جانی کے لیے نفسیاتی گرہ بن گئی ہے۔ ایک معنی میں اپنی زندگی کی محرومیوں کی تلافی وہ اپنی لڑکیوں کی شادی کے ذریعے کرنا چاہتی ہیں۔ خالہ جانی میں نمائش کا عنصر ہے وہ بھی اس سبب سے ہے کہ ان کے پاس تین قدرے قبول صورت لڑکیوں کے اور کوئی سرمایہ نہیں تین خوبصورت داماد مل جائیں تو زندگی کی لا حاصلی کا احساس دور ہو سکتا ہے وہ بر میں صرف حسن کیوں تلاش کرتی ہیں۔ دوسری خوبیاں کیوں نہیں دیکھتیں اس کا فطری جواب یہ ہے کہ خالہ جان طبعاً حسن پرست ہیں۔ پھر ان کا تعلق نچلے متوسط طبقے سے ہے۔ یہ تو ممکن نہیں کہ کوئی شہزادہ اگر لڑکیوں کا ہاتھ تھام لے، شہزادہ نہ سہی تو کوئی گلغام ہی سہی، اندک جمال بہ از بسیاری مال۔ جو طبقہ معاشی بد حالی کا شکار رہتا ہے، جیسا کہ مسلمانوں کا متوسط طبقہ رہا ہے تو تعلیمی اور معاشی اعتبار سے تو لڑکوں میں انیس بیس کا فرق رہے گا، البتہ کل و صورت اچھی ہو تو اس پر رشک آمیز نظریں اٹھ سکتی ہیں۔

نفسیاتی نقطہ نظر کے علاوہ خالہ جانی کی حسن پرستی کو فلسفیانہ نظر سے بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ ..... ستیم شیوم سندرم کا فلسفیانہ تصور چاہے خالہ جانی جیسی معمولی بلکہ نادان عورت کی تفہیم کے لیے کچھ زیادہ ہی پر تکلف معلوم ہوتا ہے لیکن چونکہ اس تصور کا تعلق بھی قرینہ حیات سے ہے اس لیے اس سے کام لینے میں کچھ حرج نہیں ہے بشرطیکہ خالہ جانی کے قرینہ حیات پر اس کا اطلاق مطلقیت سے نہ کیا جائے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ خالہ جانی میں سندرتا یا حسن پرستی کا عنصر زیادہ ہے۔ وہ اپنے معمولی سے گھر کو سجا سجا یا اور صاف ستھرا رکھتی ہیں اور اپنی بیٹیوں کو بھی۔ لیکن بیٹیوں کے بناؤ سنگھار میں سستا پن اور گھر کی سجاوٹ میں عامیانہ پن زیادہ ہے۔ دیوار پر مس کچن کی تصویر بھی لگی ملے گی۔ مذاق میں شائستگی کی کمی کی وجہ کم علمی، کم آمدنی اور گرد و پیش میں زیادہ مہذب گھرانوں کی کمی ہے۔ بہر حال زندگی میں محض سندرتا سے بھی کام نہیں چلتا۔ ساتھ ہی ستیہ اور شیو بھی ہونا چاہیے۔ خالہ جانی میں ستیہ کا عنصر بالکل نہیں۔ وہ حقیقت کو دیکھ نہیں پاتیں۔ وہ طاہر کے ظاہری ٹھاٹھ باٹ اور شکل و صورت پر فدا ہو جاتی ہیں لیکن ان میں اتنی بھی سمجھ بوجھ نہیں کہ جو لڑکیوں کی ماں میں قدرنا پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ اچھے برے میں تمیز کر سکیں۔ آدمی کو پہچان سکیں۔ سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ وہ لڑکے لڑکیوں کے میل جول میں کوئی لکشمں نہ دیکھا نہیں بناتیں۔ بیٹیوں کا گھر ہے تو کچھ نہ کچھ اخلاقی حد بندیوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ شیو کے معنی بہت وسیع ہیں لیکن اس کے دائرے کو محدود کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ سنجیدہ مشاغل، کھری لگن اور تعظیم و تربیت کے ذریعے فکر و احساس کی تطہیر اور پہلودار شخصیت کی تعمیر کی اس گھر میں بڑی کمی نظر

آتی ہے۔ مختصر یہ کہ سستیہ اور شیو کے بغیر محض سندرتا سے قرینہ حیات قائم نہیں ہوتا بلکہ اس کا امکان بڑھ جاتا ہے جیسا کہ خالہ جانی کے گھرانے میں ہوا ہے کہ اوپری رنگ دروغن بہت دیر تک پھلے پن، کھوکھلے پن اور عامیانہ پن کی نقاب پوشی نہیں کر سکتا۔

آپ نے دیکھا فلسفہ کیسے اخلاقی احتساب کی حدود میں داخل ہو گیا۔ خالہ جانی کا اخلاقی احتساب اور ان پر نکتہ چینی تو دوسرے کرداروں کے ذریعے افسانے میں موجود ہے ہی۔ ستیم شیوم کی آڑ میں مجھے اس احتساب سے بچنا چاہیے تھا کیونکہ افسانہ نگار جس غیر معمولی فنکارانہ احتیاط سے اگر کسی عیب سے بچ پاتا ہے تو یہی اخلاقی احتساب ہے ورنہ کہانی اصغری اکبری کے خطوط پر سبق آموز بنتی۔ ہمیں بتاتی کہ بیٹیوں کی ماں کو کیا کرنا چاہیے تھا۔ افسانے کا پورا آرٹ خالہ جانی سے ہمدردی نہیں بلکہ اس مزاح میں چھپا ہوا ہے جو لوگوں کی زندگی کی رائیگانی کو ہمارے لیے قابل برداشت بناتا ہے۔ ضمیر الدین احمد اس افسانے میں مزاح کے اس مقام کو چھو لیتے ہیں جو چیخوف اور ڈانس کا ہے اور جس میں زندگی کے ایسے احساس کی ایک لہر بھی چھپی ہوئی ہے۔ بڑا مزاح محض ہنسنے ہنسانے کی چیز نہیں ہوتا بلکہ ذریعہ ہوتا ہے زندگی کے ان تجربات کو زیادہ کشادہ دلی سے سمجھنے کا جو یا تو اخلاقی احتساب کا شمار ہو جاتے ہیں یا محض لطیفہ بن جاتے ہیں۔

اب خالہ جانی کی نادانیوں اور ناواقفیت اندیشیوں کا معاملہ لیجیے۔ کتنے دانشمندوں کی شادیاں کامیاب ہوتی ہیں۔ خوب چھان بین کے بعد رشتے قائم کیے جاتے ہیں اور گرہیں پڑ جاتی ہیں۔ راوی کا بڑا بھالی قیصہ تو پڑھا لکھا سمجھ دار ماں باپ کا لڑکا تھا۔ وہ زمرہ کو چاہتا بھی تھا اور پورا گھر زمرہ کے ساتھ اس کی شادی کے لیے خوش تھا لیکن وہ ناگپور اپنے چچا کے ہاں جاتا ہے اور ان کی لڑکی سے اس کی بات ملے ہو جاتی ہے اس معاملہ میں خالہ جانی کا کیا تصور ہے۔ ان کے ساتھ تو سراسر دھوکا کیا گیا ہے اور دھوکہ کرنے والے لوگ زندگی میں معتبر اور باعزت رہتے ہیں تو خالہ جانی پر اخلاقی احتساب کیوں؟ زمانے نے بھی تو خالہ جانی کے ساتھ لہجہ سلوک نہیں کیا۔

اور خالہ جانی اور ان کی بیٹیاں صید زبوں ہیں اس سماجی نظام کی جو صدیوں سے کمزوروں کو غلام رکھتا آیا ہے۔ بچپن میں خالہ جانی کا لڑکوں کے کھیل کھیلنا، درختوں پر چڑھنا، امریکی مشنری عورت کی اداؤں کی نقل کرنا، باورچی خانے میں مقبول عام غزلیں گانا دراصل ایک ایسی اندرونی قوت حیات کی نشاندہی کرتا ہے جو بندھنوں کو توڑ کر کھلی آزاد ہوا میں پرواز کرنا چاہتی ہے۔ ان کی شادی ایک مٹا سے کر دی جاتی ہے جو بچے تو پیدا کرتا ہے لیکن عورت کی روح کو آزاد نہیں کر سکتا۔ یہ روح اس بے کیف، بد حال اور ٹھنڈے آلود زندگی میں آزادی اور نشاط کے لیے پھڑ پھڑاتی ہے۔ اس آزادی اور خرمی کا اظہار بناؤ سنگھار، سجاوٹ اور پر لطف باتوں میں ہوتا ہے۔ خالہ جانی کے ساتھ

باتیں کرنے کا لطف تو راوی کے باپ بھی خوب اٹھاتے ہیں کیوں کہ خالہ جانی کی باتوں میں چاہے گہرائی نہ سہی، ایک آزاد ذہن کی حرکت اور روح کی حرارت تو ہے۔ دراصل ہم نے عورت اور مرد کے رول کی ایسی بکتر بند تقسیم کر رکھی ہے کہ جہاں لڑکی نے لڑکوں کے کھیل کھیلے، ان جیسے کپڑے پہنے تو ہم نے فوراً اس پر TOM BOY کی پھبتی کس دی، حالانکہ ان تمام کاموں کے پیچھے آزادی کا وہ جذبہ ہوتا ہے جو لڑکی لڑکے میں دیکھتی ہے۔ مردانہ کپڑے پہننے میں بھی جسمانی حرکات کی وہ آزادی مقصود ہوتی ہے جو زنانہ کپڑوں میں لڑکی کو نصیب نہیں ہوتی۔ عورت کے مقابلے میں مرد کتنا آزاد اور خود مختار ہوتا ہے۔ جہاں جی چاہا آیا گیا تعلیم حاصل کی، ہنر سیکھا، اپنے پیروں پر کھڑا ہوا، شادی رچائی، گھر بسایا، اس کے مقابلے میں عورت مرد کی کتنی دست نگر رہتی ہے۔ اسے کچھ نہیں کرنا ہوتا ایک ہی کام کرنا ہوتا ہے۔ مناسب مرد کی تلاش۔ جہاں عورت نے بطور ایک انسان کے اپنی غلامی کے خول اور رول سے نکل کر آزاد فضا میں سانس لینے کی کوشش کی کہ سماج فوراً اس سے ہمدردی کھو بیٹھتا ہے کپڑے ماحول میں زندہ رہنے کی اس کی ہر کوشش کبڑی ہو جاتی ہے خالہ جانی کو اگر ڈھنگ کی تعلیم ملی ہوتی، اچھا شو ہر ملا ہوتا تو ممکن ہے ان کی فطری صلاحیتیں زیادہ کام کرنے لگتیں۔ لڑکیاں لڑکوں کے انتظار میں بیٹھی نہ رہتیں جیسا کہ آج بھی کم تعلیم یافتہ مسلمانوں کی متوسط طبقے کی لڑکیوں کا عام دھیرہ ہے۔ وہ کچھ کام کرتیں، لکھتی پڑھتیں، سنجیدہ مشاغل اپناتیں۔ زندگی میں ہمیں یہ سب کہاں سوچنے کا موقع ملتا ہے۔ وقت تیزی سے گزر جاتا ہے، واقعات رونما ہوتے ہیں اور ا لیے اور طرے جنم لیتے ہیں اور ہم انھیں فراموش بھی کر جاتے ہیں۔ زندگی میں ہمارے رویے ہمیشہ سیدھے سادے ہوتے ہیں۔ کسی بھی شخص یا صورت حال کی پیچیدگی کو سمجھنے کا ہمارے پاس وقت نہیں ہوتا۔ خالہ جانی کی گھر کی تباہی میں ہمیں ان کی نادانیوں کا دخل ہی نظر آتا ہے۔ بے شک ان کی نادانی کا بھی ہاتھ تھا کچھ شاہد خوبی نقد پر بھی تھا اور کچھ ان لوگوں کا بھی ہاتھ تھا جو خالہ جانی سے زیادہ فرزا نے تھے اور اس لیے انھیں دھوکا بھی دیتے تھے اور ان پر لعن طعن بھی کرتے تھے۔ خالہ جانی اپنے چھلے پن اور نادانی کے باوجود اصل میں کیا ہیں یہ دکھانے کے لیے ضروری تھا کہ انھیں ایک ایسے کردار کی آنکھوں سے دیکھا جائے جو خالہ جانی کی طرف ایک کشش اور وابستگی محسوس کرتا ہو۔ کیونکہ خالہ جانی سے محبت کیجیے تو ہمدردی اور رقت پیدا ہوگی۔ لا تعلق رہیے تو طنز کا ہدف اور مثال عبرت بنیں گی۔ لڑکپن کی کشش اور وابستگی ہی کے ذریعے خالہ جانی کے کردار کو SATIRIZE یا SENTIMENTALIZE کیے بغیر خوش طبعی اور گہرائی انسانی دلچسپی کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے اور ضمیر الدین نے یہی کیا ہے۔

ضمیر الدین احمد کا ایک پسندیدہ موضوع شکستِ خودی یا پندار کے صنم کدے کی ویرانی ہے۔ ان کا افسانہ ”بے گور و کفن“ تو غالب کے شعر کی شرح ہی معلوم ہوتا ہے، کیونکہ یہ خود دار آدمی جس نے بڑے اونچے عہدے سے استعفیٰ دے دیا ہے۔ بالآخر بیوی کی خاموش التجا سے مجبور ہو کر صدیقی صاحب کو فون کرتا ہے، جس کے معنی ہیں اپنے عہدے پر حاضر ہو جانا۔ یہی تو پندار کا صنم کدہ ویران کر کے کوئے ملامت کو جاتا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ کوچہ محبت کا نہیں ملازمت کا ہے۔ افسانے کے آغاز میں یہ آدمی کھڑکی سے سڑک پر ایک جنازے کو آتا ہوا دیکھتا ہے۔ اشارہ یہ ہے کہ اس کی خودداری کی لاش کو جنازہ تک نصیب نہیں ہوا۔ وہ ”بے گور و کفن“ دفنادی جائے گی کیوں کہ استعفیٰ دینے اور واپس لینے کے دوران اس کی ذات میں جو توڑ پھوڑ ہوئی ہے اور اس نے جس طرح خودداری کا گلا گھونٹا ہے اس پوری واردات سے سوائے خود کی ذات کے کوئی اور شخص واقف نہیں ہے۔ انا کی یہ بے گور و کفن لاش ذات کے ویرانے میں پڑی ہوئی ہے۔

خودداری اور غرور کی شکست عموماً المیہ ڈرامے کا موضوع رہا ہے، کیوں کہ عام آدمی کی زندگی مفاہمتوں سے عبارت ہوتی ہے اور المیے کے قد آور ہیرو میں انا کی حفاظت کے لیے خطرات مول لینے کی طاقت ہوتی ہے۔ اس افسانے کا ہیرو بھی قد آور ہے۔ وہ اونچی ملازمت پر فائز ہے اس کا بیٹا امریکہ میں تعلیم حاصل کر رہا ہے اور اس کا معیار زندگی بھی اعلیٰ طبقے کا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ضمیر الدین احمد نے افسانہ لکھا بھی ہے ایسے بیانیے میں جو ڈرامائی معروضیت کا حامل ہے۔ ڈرامائی سچویشن پیدا کرنے اور بیان کرنے کا ضمیر الدین کو عمدہ سلیقہ ہے جیسا کہ ان کے افسانوں ”کبھی کھوئی ہوئی منزل“ ”رگ سنگ“ اور ”پہلا گاہک“ سے ظاہر ہے۔ کردار جتنا بلند قامت اسی قدر اس کا ایگو بھی بڑا۔ لیکن یہ افسانہ ٹریجڈی نہیں ہے کیونکہ ہیرو بالآخر مصالحت کرتا ہے اور یہ مصالحت اپنے خاندان کو تباہی سے بچانے کے لیے ہے۔ گویا ہماری جدید زندگی المیے کی متحمل نہیں ہو سکتی، مفاہمتوں پر آدمی مجبور ہے۔ لہذا افسانہ تھوڑا بہت المیہ ڈرامے کا تناؤ پیدا کر کے اسے مفاہمت کے ذریعے حل کر دیتا ہے۔

اگر ایسا نہ ہوتا اور المیہ بحران کو CATASTROPHY تک پہنچایا جاتا تو ہیرو اونچے محل سے فٹ پاتھ پر آ جاتا۔ ظاہر ہے افسانہ پھر اس کے خاندان کی پتہ بن جاتا جس سے رقت پیدا ہوتی۔ گویا آج کے حالات ہی ایسے ہیں جن میں المیہ ہیرو پیدا نہیں ہو سکتا۔ اگر ہیرو استعفیٰ واپس نہ لیتا تو افسانہ میلو ڈراما بنتا یا جذباتی۔ اگر ایگو کی شکست کا افسانہ کردار کے شعور کا افسانہ بنتا تب بھی خود ترحمی، ضد، اکڑ اور مستقبل کے خوف کے جذبات سے مملو ہوتا۔ اس صورت میں وہ انہی جذبات اور اندیشوں کو بیان کرتا جنہیں ”اندریں حالات“ ہر قاری قیاس کر سکتا ہے۔ اور دوئم درجے کے

لکھنے والوں کا یہی شعار ہوتا ہے کہ وہ کردار کے اُنھی جذبات کو بیان کرتے ہیں جو ہر لکھنے والے کی دسترس میں ہوتے ہیں۔ ضمیر الدین کا ڈرامائی طریقہ کار انھیں اس نوع کی جذبات نگاری سے محفوظ رکھتا ہے۔ غیر فنکاری کے گڑھوں میں گرنے سے بچنا بھی اسی وضع احتیاط کا نتیجہ ہے جو باہوش فنکاری کی ہنرمندی کا ایک وصف ہے۔

”پہلی موت“ ضمیر الدین احمد کا بہت ہی اچھا افسانہ ہے۔ ذاتی طور پر مجھے اس لیے پسند ہے کہ بچوں پر ہمارے یہاں بہت کم کہانیاں ملتی ہیں اور جو بھی کہانیاں ہیں ان میں ”پہلی موت“ امتیازی مقام کی مستحق ہے۔ اس کہانی میں قصبائی زندگی کی ایسی نقش گری ہے کہ ایک تفصیل پر بے اختیار داد نکل جاتی ہے۔ یہ افسانہ بھی شکست انا کی روئداد سنا تا ہے اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانے میں جو لڑکا ہے وہ ”بے گور و کفن“ کے خود دار نو جوان ہی کا گویا لڑکپن کا روپ ہے۔ وہ گانو کے جن لڑکوں کے ساتھ قبرستان میں کھیلا کرتا ہے وہ اس کے طبقے کے نہیں اور نہ ہی سب کے سب اس کی عمر کے ہیں۔ عتو اور بادشاہ جو قبریں کھودنے کا کام کرتے ہیں اس سے کافی بڑے ہیں۔ عتو ایک آدمی کو جس کا نام مدن ہے، جوتے سے مارتا ہے اور کنکروں پر گھیٹتا ہے جس سے مدن کے کپڑے بھی پھٹ جاتے ہیں اور جگہ جگہ خون بھی نکلتا ہے۔ جھگڑا دس روپے کا ہے جو مدن نے قرض لیے تھے۔ یہ لڑکا اس مار کٹائی کو دیکھ نہیں سکتا اور ایک بڑا گمنا اٹھا کر مارتا ہے جس سے عتو کا سر پھوٹ جاتا ہے۔ پھر وہی ہوتا ہے جو ایسے موقعوں پر ہوا کرتا ہے۔ عتو، اور بادشاہ سب لوٹے لپاڑوں کے ساتھ فریاد لے کر آتے ہیں اور علاج کے بہانے چھ روپے لے کر ٹلتے ہیں۔ بڑا بھائی لڑکے کو ڈانتا ہے۔ ماں پیٹتی ہے کھانا نہیں دیتی شام کو جب باپ آتا ہے تو پھر شکایت ہوتی ہے باپ اسے مرغا بناتا ہے۔ ماں باپ چھوٹے بچے کو لے کر کمرے میں چلے جاتے ہیں اور یہ لڑکا مرغا بنا رہتا ہے۔ بھوک کے مارے اس کا جی چاہتا ہے کہ چپکے سے وہ کچھ کھالے اور پھر مرغا بن جائے لیکن: ”کوئی چیز اس کے اندر کمان کی طرح کھینچ گئی تھی جو اس فعل کو برداشت کرنے کے لیے تیار نہ تھی۔ لیکن آہستہ آہستہ بھوک نے اس کے پیٹ کو کھرچنا شروع کیا اور اس کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گرنے لگے۔“ پھر تانی جو ضمیر الدین احمد کے افسانوں کا مانوس کردار ہے اور جو سخت گیر ماں باپ کے گھروں میں مامتا اور محبت کا سرچشمہ ہے، اٹھتی ہے اور لڑکے کو مرنے سے انسان بناتی ہے اور لڑکے کو باپ سے معافی مانگنے پر رضامند کرتی ہے۔ وہ دروازے پر جا کر کہتا ہے: ”ابا معاف کر دیجیے۔ اب ایسی غلطی نہیں کروں گا۔“ ابھی آخری لفظ اس کے کانوں میں گونج رہا تھا کہ اس کے اندر وہ شے جو کمان کی طرح کھینچی ہوئی تھی چناخ سے ٹوٹ گئی اور آنسوؤں اور سسکیوں کا ایک بہت بڑا سیلاب اسے ایک حقیر تنکے کی طرح بہا لے گیا۔

اس افسانے کی سب سے بڑی خوبی اس کی سکتا اور سادگی ہے۔ واقعات سامنے کے ہیں اور تمام ہندستانی بچوں کو روز بروز پیش آتے ہیں۔ کبھی لوگوں کا ایک دوسرے سے برتاؤ عین ان کی فطرت کے مطابق ہے۔ واقعات میں نہ تضاد پیدا کرنے کی ضرورت ہے نہ طنز نہ پیر یڈ وکس نہ ڈرامائیت۔ گویا سادگی ایسی ہے کہ آرٹ کو نہتا کر دیتی ہے۔ افسانے میں ایک بھی فنکارانہ حربے کے استعمال کی گنجائش ہی نہیں نکلتی، لہذا پورا بار بیانیے پر آن پڑتا ہے اور ضمیر الدین احمد کا نستعلیق، جزر و مرجع تصویر ساز بیانیہ اپنا جادو جگاتا ہے۔ کرداروں میں ایسی جان ڈال دیتا ہے کہ ایک ایک کردار ذہن پر نقش ہو جاتا ہے۔ خصوصاً ماں کا کردار۔ حقیقت یہ ہے کہ عورت کا کوئی بھی روپ ہو ضمیر الدین احمد کی چشمِ تخیل اس کے اندازِ قد کو اچھی طرح پہچان لیتی ہے۔

مدن کے پٹنے کا تماشا سب لڑکے دیکھتے ہیں لیکن اس سے ہمدردی اور شقاوت کے خلاف غم و غصے کا اظہار یہی ایک لڑکا کرتا ہے جو اس کی فطرت کے اس رخ کو سامنے لاتا ہے کہ وہ دوسروں کے درد کو محسوس کر سکتا ہے۔ اس کے غم و غصے کا سرچشمہ ہمدردی کا یہی جذبہ ہے۔ وہ نہیں جانتا لیکن غیر شعوری طور پر اس کے اندر ایک چیز پیدا ہو رہی ہے جو جارحیت، شقاوت اور تشدد کے خلاف فطری اور جبلتی ردِ عمل محسوس کرتی ہے۔ یہ ذات کی ایک نئی کڑواہٹ ہے۔ عرفانِ خودی کی طرف پہلا قدم ورنہ تو آدمی روزِ مرہ کے واقعات میں جیتا ہے اور ہر واقعہ دوسرے جیسا ہوتا ہے جو فرد اور ماحول پر کوئی بھی اثر چھوڑے بنا گزر جاتا ہے۔ یہ خیر و شر اور نیک و بد کا جو غیر شعوری احساس اس میں پیدا ہوا تھا اس کا شعوری اظہار اس طرح ہوتا ہے کہ وہ چپکے سے چرا کر روٹی کھانا نہیں چاہتا۔ اذیت، تکلیف، چوٹ اور گھاؤ سے تو انسانی جسم فطری اور حیاتیاتی طور پر ہی پیچھے ہٹتا ہے سمجھتا ہے، کچکی محسوس کرتا ہے گویا جبلتی سطح پر ہی لڑکا جان لیتا ہے کہ جو کچھ اس کی نظروں کے سامنے ہو رہا ہے، ٹھیک نہیں ہے۔ لیکن روٹی چرا کر نہ کھانے کا اس کا تہیہ فطری بھی ہے اور شعوری بھی۔ کوئی چیز اس کے اندر کمان کی طرح کھینچ گئی تھی جو اس فعل کو برداشت کرنے کے لیے تیار نہ تھی۔ معافی مانگنے میں یہی چیز ٹوٹ جاتی ہے، یہی اس کی پہلی موت ہے۔ متمدن سماج میں ایسی کتنی ہی موتیں مرنے کے بعد ہمیں بے حسی اور کٹھور پن کا وہ مقام حاصل ہوتا ہے جب زندگی کی لاش کو ظلم و شقاوت کے کنکروں پر گھسیٹے جانے کا تماشا ہم انہی بے حس نظروں سے کرنے لگتے ہیں جن سے گانوں کے لڑکوں نے مدن کے پٹنے کے مزے لوٹے تھے۔

”شیشے میں بال“ شکستِ فریب کی کہانی ہے۔ باپ سید ہے جو کلکٹر کے دفتر میں پیش کار ہے۔ وہ ان لوگوں میں سے ہے جو اپنے اعلیٰ خاندان اور اعلیٰ عہدے کا فریب اپنے ہی گھر کے لوگوں میں پھیلاتے ہیں اور گھر کے لوگ بھی اس فریب کو ہوا دیتے ہیں۔ کمسن لڑکا دادی کی

باتوں سے ایک کیف و مسرت حاصل کرتا ہے کہ اس کا باپ ایک بڑا عہدے دار ہے اور ایک جلسے میں خود کلکٹر نے اسے بلا کر کرسی پر بٹھایا تھا۔ ایک نظر سے دیکھیں تو باپ بھی ذہنی طور پر سچے ہے جس کی نشوونما اس منزل میں رک گئی ہے جہاں آدمی بچوں کی طرح اپنی برتری اور طاقت جتانے کے لیے خود کو اور دوسروں کو فریب دیتا رہتا ہے۔ مڈل کلاس کا المیہ یہی ہے کہ اگر اس کے دروازے پر ٹاٹ کا پردہ نیا لگا ہے تو وہ پھٹے پردے والوں سے خود کو برتر سمجھتا ہے۔ یہ اس سماج کا المیہ ہے جس میں اونچے نیچے کی اتنی تہہ دریاں ہیں کہ آدمی کسی نہ کسی سے بدتر یا کمتر ہوتا ہے۔ زندگی کا دوا فرہتہ فریب ہی میں صرف ہو جاتا ہے اور آدمی حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کر پاتا۔ یہ لڑکا جب دیکھتا ہے کہ موٹر سائیکل پر دو بچوں کے بٹھانے کے جرم میں پولیس والا باپ کو کس طرح ڈانٹتا ہے اور باغ میں ایک قرض خواہ کی تھوڑی میں ہاتھ ڈال ڈال کر باپ کیسی عاجزی کرتا ہے تو شیشے میں بال آ جاتا ہے۔ افسانہ نگار تضاد کے ذریعے حقیقت اور دکھاوے کا فرق پیش کرتا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ تضاد کے استعمال میں ایسی سہکتا سے کام لیا گیا ہے کہ کہیں صنعت گری کی شعوری کوشش کا شائبہ تک نظر نہیں آتا۔ باپ کے کردار کی نقش کشی میں طنز و تمسخر سے پہلو بچایا ہے جس سے واقعات میں حقیقت نگاری کی معروضیت پیدا ہو گئی ہے۔

ضمیر الدین احمد نے محبت کے موضوع پر چند دلچسپ کہانیاں لکھی ہیں۔ ”قصہ مسماة پھول وتی“ میں ایک طوائف دیوند کی محبت میں گرفتار ہوتی ہے جو دو بچوں کا باپ ہے اور ایک کالج میں پڑھاتا ہے۔ افسانے میں ہم پھول وتی کے متعلق دیوند اور واحد متکلم کی گفتگو ہی سے جانتے ہیں، دراصل افسانے کو جو چیز دلچسپ بناتی ہے وہ ان دو دوستوں کی ملاقاتوں اور بات چیت کا وہ سلسلہ ہی ہے جس میں عشق کے پیدا کردہ مسائل کو سلجھانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ افسانے میں دلچسپی کا مرکز اتنا پھول وتی کا عشق نہیں جتنی کہ اس عشق کی ”ادھیڑ بن“ ہے مزے کی بات یہ ہے کہ پھول وتی کے عشق کی شوریدہ سری کے متعلق ہم جو کچھ جانتے ہیں وہ اسی ادھیڑ بن کا نتیجہ ہے۔

”اے محبت زندہ باد“ کا عنوان قلم مغل اعظم کے ایک مشہور گیت سے لیا گیا ہے اور کہانی اسی گیت پر ختم ہوتی ہے۔ واحد متکلم کی بالائی منزل پر ایک چھوٹے سے فلیٹ میں رہنے والے خاندان کی ایک لڑکی سامنے کے فلیٹ میں رہنے والے ایک لڑکے کی محبت میں گرفتار ہوتی ہے۔ لڑکی شوخ چنچل اور قدرے آزاد ہے۔ محبت اتنی شدید ہے کہ ماں باپ کی مخالفت کے سبب وہ فلیٹ سے چھلانگ لگا کر خود کشی کرنا چاہتی ہے۔ افسانے میں دلچسپ کردار واحد متکلم کا ہے

جسے فلیٹوں میں رہنے والے سب لوگ بڑے بھائی کی طرح مانتے ہیں اور اس کی بالوں کا لحاظ کرتے ہیں۔ لڑکی واحد متکلم سے کہتی ہے کہ وہ اس کے ماں باپ کو شادی کے لیے رضا مند کرا لے۔ واحد متکلم شرارتا کہتا ہے، بدلے میں انعام کیا ملے گا، بات آئی گئی ہو جاتی ہے اور وقت گزر جاتا ہے اور ایک دن لڑکی بڑی بے صبری سے واحد متکلم کے کمرے میں داخل ہوتی ہے اور کہتی ہے ”شاید پیشگی انعام لیے بغیر تم کام نہیں کرو گے۔ میرے پاس تمہیں دینے کے لیے کچھ نہیں، سوائے“ اور یہ کہہ کر اس کے ہاتھ بند قبا کی طرف بڑھتے ہیں اور دور سے گانے کی آواز آتی ہے ”اے محبت زندہ باد“ بظاہر فلمی گیت کے سبب عامیانه نظر آنے والے اس افسانے میں ضمیر الدین احمد نے ایک اخلاقی ڈالکیما پیش کیا ہے۔ محبت میں ہم جان کی قربانی قبول کرتے ہیں لیکن بدن کی نہیں کیوں کہ بدن عاشق کی امانت ہے جب کہ جان پر خود لڑکی کا اختیار ہوتا ہے۔ کیا ضرورت کے تحت کی جانے والی ایسی بے وفائی بد اخلاقی یا بے حیائی کوئی معنی رکھتی ہے؟ عشق کا جذبہ اگر صادق ہے تو بدن کے ہر جائی پن سے کوئی فرق نہیں پڑتا ”کہ میرا عہد وفا ہے ازلی“۔ کچھ نہیں تو افسانہ فکر کے لیے تازیا نہ ثابت ہوتا ہے۔ افسانہ اچھے ڈھنگ سے لکھا گیا ہے اور ضمیر الدین نے بیانیہ میں طنز و مزاح اور ابہام کا ایسا ہنرمندانہ استعمال کیا ہے کہ دلچسپی اخیر تک برقرار رہتی ہے۔

”کبھی کھوئی ہوئی منزل“ پر ڈرامائی تکنک کی گرفت اتنی مضبوط ہے کہ اسے بڑی آسانی سے ایک بائی ڈرامہ بنایا جاسکتا ہے۔ زمان مکان اور عمل تینوں کی وحدتیں یہاں ملتی ہیں کیونکہ حال کے اس لمحے میں ڈرائنگ روم میں سلطانہ کا پہلا عاشق، جو پاکستان چلا گیا تھا، ملنے آیا ہے۔ پورا ڈرامائی عمل اس ملاقات پر مرکوز ہے۔ پاکستان سے یہ آدمی اپنی ماں بہن اور بھائی کو لینے آیا ہے۔ سلطانہ وار کرتی ہے: ”سوچ رہی ہوں تم ان سب کا بوجھ اٹھا لو گے۔ جو ایک کی ذمہ داری لینے سے کتراتا تھا وہ تین کی ذمہ داری کیسے سنبھالے گا۔“ سلطانہ کا چہرہ زرد ہے، اس کی آنکھوں کے گرد سیاہ حلقے ہیں۔ اس کی ایک نچی ہے۔ وہ جمیل کے ساتھ اپنی ازدواجی زندگی کامیاب نہیں بنا سکی۔ اس کا پہلا عاشق اسے سمجھاتا ہے کہ وہ ماضی کو جھٹک دے۔ خود سے بھاگنا چھوڑ دے اور اپنی زندگی کو خوشگوار بنائے۔ سلطانہ کہتی ہے: ”کیا تم مجھے نصیحت کرنے آئے ہو۔“ یہاں افسانہ ایک دلچسپ موڑ لیتا ہے۔ سلطانہ اپنی تلخ کلامی کی معافی مانگتی ہے۔ اس کے قریب جاتی ہے، اس کے بال کھینچتی ہے۔ اس کے کوٹ کی جیب سے کنگھا نکال کر کنگھی کرتی ہے۔ اس کے ہونٹ اس کے بالوں کو چھو لیتے ہیں اور اس کی آنکھیں خود بخود بند ہو جاتی ہیں۔ یہ پورا اضطرابی اور غیر شعوری عمل ان نصیحتوں کا جواب ہے جو عاشق ناصح بن کر کرتا ہے۔ ضمیر الدین احمد کا یہ موقف رہا ہے کہ یہ آگ بجھائے بجھتی نہیں اور لگائے لگتی نہیں۔ گھاؤ مند مل ہو جائیں تب بھی چوٹوں میں درد

بھرا رہتا ہے۔ سلطانہ آنکھیں کھول دیتی ہے اور کہتی ہے ”شم یہاں کیوں آئے“۔ وہ چلاتی ہے ”نکل جاؤ یہاں سے“ اور وہ خفیف ہو کر چلا جاتا ہے۔

”گلبیا“ ایک بہت اچھا افسانہ ہے۔ اس کا آرکی ٹائپ ”حیوان اور حسن“ ہے۔ یہ ایک ایسی جوان چھوکری کی کہانی ہے جو ایک بوڑھے پروفیسر کے ساتھ رہتی ہے اور اس کا گھر سنہمالتی ہے۔ لیکن گرد و پیش کے نوکراچھی طرح جانتے ہیں۔ کہ اس چھوکری کا پروفیسر کے ساتھ کیا تعلق ہے۔ پروفیسر شاید نامرد ہے۔ لہذا وہ گلبیا سے جسمانی لمس کی تمام لذتیں تو اخذ کرتا ہے لیکن گلبیا ہی کے الفاظ میں ”جو رو والا معاملہ“ ہو نہیں پاتا۔ تمام نوکر گلبیا پر دانت گاڑے بیٹھے ہیں۔ اس قریب میں مبتلا ہیں کہ ہر ایک نے گلبیا پر ہاتھ صاف کیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ گلبیا کسی کو خاطر میں نہیں لاتی اور وہ اس سے گھبراتے ہیں۔ گلبیا کا پروفیسر کے ساتھ ناجائز بلکہ غیر فطری تعلق ہے لیکن وہ آوارہ نہیں۔ منہ پھٹ اور فحش کلام ہے لیکن بد چلن نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ اسے اپنے بڑے پروفیسر سے محبت نہیں تو انیسیت ہو گئی ہے۔ وہ بچپن ہی سے اس کے پاس بڑی ہوئی تھی۔ لہذا بڑے پروفیسر اس کا نامرد مرد بھی ہے اور اس کا باپ بھی۔ وہ اس کا مالک ہے اور وہ اس کے گھر کی مالک بھی۔ ان دونوں کے تعلقات میں غیر فطری پن کی مختلف سطحیں ملتی ہیں۔ پہلی عمر کا فرق، دوسری غیر ازدواجی تعلق تیسری INCEST کا شائبہ کیونکہ بوڑھے نے اسے باپ کی طرح پالا ہے۔ اور پھر اٹھتی جوانی اور بڑھاپے کا فرق۔ اگر گلبیا سیدھی سادھی اللہ میاں کی گائے قسم کی لڑکی ہوتی تو کہانی بلبل اسیر کے آرکی ٹائپ کے ذیل میں جاتی لیکن وہ تو آفت کی پرکالہ ہے۔ کم از کم وہ بوڑھے پروفیسر کے ساتھ وفادار رہنے پر مجبور نہیں لیکن وہ رہتی ہے۔ جب بوڑھے کو شک گزرتا ہے کہ گلبیا دوسرے مردوں کے ساتھ بے تکلف ہے تو وہ حسد کی آگ میں جلتا ہے۔ گویا دونوں میں وہ جذباتی لگاؤ پیدا ہو گیا ہے کہ جنسی آسودگی اور نا آسودگی کی حیثیت ثانوی بن گئی ہے۔

یہ بات چونکہ ہم نے تسلیم کر لی ہے کہ ضمیر الدین احمد بہت اچھے لکھنے والے ہیں اس لیے خوشگوار تحریر کا عکس ان کے لگ بھگ سبھی افسانوں میں نظر آتا ہے۔ لیکن اس سے لازم نہیں آتا کہ بطور افسانوں کے بھی وہ کامیاب ہیں۔ ”رائنگ نمبر“ خوب اچھی طرح لکھا ہوا افسانہ ہے لیکن افسانے میں توپ سے چوہیا مارنے کا کام لیا گیا ہے۔ ”رگ سنگ“ میلوڈراما ہی نہیں حادثاتی اور سانحاتی بن گیا ہے۔ ”باد و باران“ جس کی تعریف میں ممتاز شیریں رطب اللسان ہیں میلوڈرامائی ہے لیکن آندھی اور برسات کا حقیقت اور علامت کی سطح پر استعمال اسے کچھ بچا لیتا ہے۔ یہ ۱۹۵۲ء کا افسانہ ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ ضمیر الدین احمد کو افسانوں میں موسم کے علامتی استعمال کا شوق شروع ہی سے تھا۔ ”سوکھے ساون“ میں یہ اپنے عروج کو پہنچتا ہے کیوں کہ یہاں

اندر کا موسم اور باہر کا موسم ایک ہو جاتا ہے۔ "باد و باراں" میں یہ بے ساختہ پن نہیں۔ آندھی میں نصیر کی تصویر تر نے اور نصیر کی کار کا ایک سیڈنٹ ہونے میں فلمی ڈیزائن کا احساس بھی ہوتا ہے۔ اس کے باوجود "باد و باراں" ایک اچھا افسانہ ہے کیوں کہ بہت کچھ نہ کہہ کر بہت کچھ کہہ جاتا ہے۔ کبھی کھوئی منزل بھی" کے برعکس اس افسانے میں عورت اپنی ازدواجی زندگی کو محبت کی آندھی سے بچانے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ ازدواجی زندگی احسن اور قیصر کی ہے۔ نصیر اس فیملی کا دوست ہے اور قیصر کی محبت کی آگ دھیرے دھیرے اس کے اندر سلگتی رہتی ہے۔ اس سے قبل کہ اس آگ کا شعلہ قیصر کی زندگی کو اپنی لپیٹ میں لے، قیصر نصیر سے کچھ صاف باتیں کرتی ہے۔ وہ کیا کہتی ہے یہ تو ہم نہیں جانتے لیکن ظاہر ہے اس نے معاملے کو ختم کرنے کے لیے ہی کہا ہوگا۔ نصیر چلا جاتا ہے۔ تیز آندھی آتی ہے اور قیصر طوفان سے گھر کو بچانے کے لیے کھڑکیاں بند کرنے کو کہتی ہے۔ فون آتا ہے کہ نصیر کا حادثہ ہو گیا ہے۔ احسن اسپتال جانے کو ٹکلتا ہے تو قیصر کہتی ہے "زینے پر اندھیرا ہے سنبھل کر اترنا۔ بارش تیز ہو گئی ہے۔ موز تیز مت چلاتا"۔ طوفان گزر چکا ہے۔ نہ بجلی چمک رہی تھی نہ بادل گرج رہے تھے مگر بارش کا زور دم بدم بڑھ رہا تھا اور قیصر کی آنکھوں سے آنسو جاری تھے۔ یہ سب خوبصورت اشارے ہیں جو افسانے کو ایک نظم کا استعاراتی حسن اور ارتکاز عطا کرتے ہیں۔

"چاندنی اور اندھیرا" ضمیر الدین احمد کا پہلا افسانہ ہے جو ۱۹۵۲ء میں لکھا گیا ہے۔ اس میں چاندنی اور اندھیرے کی علامات قائم تو ہوتی ہیں لیکن افسانے کے نفسیاتی اور اخلاقی فشار کو سنبھال نہیں سکتیں۔ افسانوی مواد آتشیں ادوے کی طرح علامات کو خاکستر کرتا ہمارے ذہن کو جھلنے لگتا ہے یہ انتہا پسند پجوشن کا افسانہ ہے۔ ایک شادی شدہ عورت نفیس اپنے آشنا کو ملنے بلاتی ہے یونکہ اس کے شوہر کا تبادلہ ہو گیا ہے۔ آشنا یعنی واحد محکمہ جب آتا ہے تو نفیس کو بے حد پڑمردہ اور غم زدہ پاتا ہے۔ منٹا جو بھلا چنگا تھا یکا یک بیمار ہو گیا ہے۔ دونوں مل کر بچے کی تیمارداری کرتے ہیں، دوا دیتے ہیں لیکن بیماری شدت اختیار کرتی جاتی ہے اور منٹا بچگی لے کر دم توڑ دیتا ہے، منٹے کو مرے چھٹے گھنٹے ہو چکے ہیں۔ رونا دھونا ہو چکا ہے، کھڑکی کے قریب پلنگ پر اس کی لاش سفید چادر میں لپیٹی ہوئی ہے۔ واحد محکمہ اور نفیس اب ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں۔ ان میں جنسی ترغیب پیدا ہوتی ہے۔ لیکن واحد محکمہ پلنگ پر سے اٹھ کر آرام کرسی پر بیٹھ جاتا ہے۔ کھڑکی میں سے آتی ہوئی چاندنی بچے کی نعش پر پڑتی ہے۔ دوسرے پلنگ پر نفیس لیٹی ہوئی ہے وہاں اندھیرا ہے، جہاں وہ بیٹھا ہے وہاں بھی اندھیرا ہے۔

پتہ نہیں اس انتہا پسند اور مشکل صورت حال کی تخلیق کے پیچھے ضمیر الدین احمد کا کیا

مقصد تھا۔ جنس یہاں شرکی طاقت بن کر ابھرتی ہے جو نیچے کی موت اور مامتا کو خاطر میں نہیں لاتی۔ کیا وہ یہ بتانا چاہتے ہیں کہ مامتی حالات میں بھی جنس اپنی ترغیبات کا جال پھیلاتی ہے۔ افسانہ اچھی فنکاری کا نمونہ ہے لیکن یہ فنکاری شاعرانہ زیادہ افسانوی کم ہے۔ افسانہ میں تاثر ہے لیکن بصیرت سے عاری۔ بصیرت کے لیے نفسیاتی حقیقت نگاری کی ضرورت تھی نہ کہ شاعرانہ علامت نگاری کی۔

”بہتا خون ابلتا خون“ ہر لحاظ سے اچھا اور کامیاب افسانہ ہے۔ پورا افسانہ نفسیاتی اور خارجی حقیقت نگاری کا اچھا نمونہ ہے اور علامتوں کی بے سادگیوں کے بغیر افسانہ اپنی چال چلتا ہے۔ یہاں بھی جنس ایک شرکی قوت کے طور پر ہی سامنے آتی ہے۔ گویا جنس وہ ساحرہ ہے جو نوجوانوں کو لبھاتی ہے اور انہیں مار دیتی ہے۔ جب ہم دیکھتے ہیں کہ یہ افسانہ بھی ۱۹۵۳ء کا لکھا ہوا ہے تو ضمیر الدین احمد کی فنکارانہ آنچ اور ہنرمندی کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ واحد متکلم اور صفدر دوا ایسے نوجوان ہیں جو جوان ہوتے ہی جنسی تجربات کی کھوج شروع کر دیتے ہیں۔ عورت ان کے لیے ایک ایسی پراسرار وادی ہے جس کی سیاحت کی لگن انہیں بے چین رکھتی ہے۔ خصوصاً صفدر اس معاملے میں بہت جنس زدہ ہے۔ واحد متکلم جب بستی سے دُور صفدر کے فلیٹ میں اس سے ملنے جاتا ہے تو صفدر ایک عورت کے ساتھ محو اختلاط ہے۔ یہ عورت واحد متکلم کو کمرے میں بلاتی ہے۔ وہ برہنہ ہے اور واحد متکلم اسے دیکھ کر گھبراتا ہے۔ وہ اس سے لپٹتی ہے اور وہ بھاگنا چاہتا ہے۔ وہ غیر مطمئن عورت عالم دیوانگی میں اس پر قینچی سے حملہ کرتی ہے۔ واحد متکلم زخمی ہو کر پلنگ پر گرتا ہے عورت غائب ہو جاتی ہے۔ صفدر ڈاکٹر کو بلانے جاتا ہے۔ واحد متکلم کے بدن سے خون بہتا رہتا ہے۔ افسانے کا آغاز اس جملے سے ہوتا ہے: ”پیٹ کے بل لیٹا ہوا ہوں مگر پھر بھی خون سفید چادر تک پہنچ گیا ہے۔“ تمام واقعات اس کے شعور کے پردے پر تصویروں کی طرح گھومتے ہیں۔ خون بہتا جاتا ہے اور ڈاکٹر نہیں آ پاتا۔ فلیش بیک، انتظار، بے چینی، بہتے خون اور تکلیف کو حال کے ایک لمحے میں سلیقہ مندی سے ترتیب دینے میں ضمیر الدین احمد نے نفیس ہنرمندی کا ثبوت دیا ہے۔ جب ڈاکٹر آتا ہے تو وہ مرچکا ہوتا ہے؛ مرگ ناگہانی اور رائگانی کا گہرا تاثر افسانے سے پیدا ہوتا ہے۔ افسانے کے اخیر میں یہ عقدہ بھی کھلتا ہے کہ نوجوان عورت صفدر کی خلیری بہن تھی جس پر کبھی کبھی دیوانگی کے دورے پڑتے تھے۔ جنسی معاملات میں ناقابت منبوہ الحواس شہوت کا غلبہ اور عقل کا تعطل اکثر انہونی باتوں کا پیش خیمہ ثابت ہوتے ہیں۔

”ٹھہر اور یا“ ”انسان اور حیوان“ اور ”پاتال“ تین افسانے ہیں جن کا موضوع تشدد

کے مختلف روپ ہیں

”نمبر اور یا“ تجریدی افسانے کی اتنی مثال ہے۔ ہمارے زمانے میں ہر جگہ تشدد کا نقشہ لگ بھگ ایک جیسا ہے۔ ریاستی جبر کے نمائندے سپاہی کی لاش چوراہے پر لٹکا کی جاتی ہے۔ لوگ اپنے بند گھروں میں سنسان سڑکوں پر بجلی کے ٹمنٹاتے قلموں کی روشنی میں چوراہے کی طرف بڑھتے ہیں۔ سڑک کے دونوں جانب دو منزلہ، سہ منزلہ عمارتوں میں کبھی اس طرف کبھی اس طرف ایک ایک کر کے کھڑکیوں کے پٹ کھلتے ہیں اور کچھ چہرے باہر کی طرف جھانکنے لگتے ہیں۔ یکا یک پولیس کی جیپوں کی آواز آتی ہے، کھڑکیاں بند ہو جاتی ہیں۔ چوراہے کے لوگ ادھر ادھر بھاگنے لگتے ہیں۔ کچھ لوگ کھڑے رہتے ہیں۔ سپاہی جیپوں سے باہر آتے ہیں۔ تڑا تڑ گولیاں چلتی ہیں۔ بھگدڑ مچتی ہے۔ ایک کے بعد ایک ڈھیروں لاشیں گرتی ہیں۔ پھر خاموشی۔ سپاہی لنگی ہوئی لاش کو نیچے اتارتے ہیں اور اسے جیپ میں ڈال کر لے جاتے ہیں۔ کھڑکیاں بند ہیں۔ سڑک خاموش ہے، لاشوں سے انی ہوئی ہے۔ پھر قدموں کی آواز آتی ہے کہیں دھماکہ ہوتا ہے، قدموں کی آواز قریب آتی ہے۔ کچھ لوگ پھر ایک لاش کو سڑک پر گھسیٹتے ہوئے لاتے ہیں۔

یہ ہے خاکہ انسان کی پر تشدد سیاسی صورت حال کا جو عالم گیر ہے۔ اس خاکے کی تاریخی اور قومی تفصیلات ہر ملک کے اعتبار سے جدا ہیں۔ لیکن ظلم، بغاوت، تشدد کا چکر کم و بیش ایک سا ہے، گویا پوری انسانی صورت حال اس خاکے اور وقت کے اس لمحے میں منجمد ہو گئی ہے۔ اسی لیے افسانے کا عنوان ہے ”نمبر اور یا“ اور ہر واقعے کے بعد ایک جملہ آتا ہے ”میرے خیال میں ایک بیج رہا ہوگا۔“ ”وریا بھی نمبر اہواے اور وقت بھی۔“ ریاستی جبر، بغاوتوں اور چھوٹی بڑی جنگوں نے بیسویں صدی کا ایک ایسا نمبر اہوا نقش ذہن پر مرتسم کیا ہے جس کا عکس یہ افسانہ ہے۔ نہ انسانی صورت حال بدلتی ہے نہ انسان تشدد کے دائرے سے نکل پاتا ہے۔ اس تجربہ کو تاریخی اور قومی مواد سے بھر دیا جائے تو ہر ملک میں جبر و بغاوت کی ایک نہیں سینکڑوں کہانیاں لکھی جاسکتی ہیں۔ ان سینکڑوں کہانیوں میں سے اگر گاڑھا تاریخی مواد خارج کر دیا جائے تو ایک خاکہ رہ جائے گا جو ضمیر الدین کا یہ افسانہ ہے۔ افسانہ نگار کا یہ مسئلہ تھا کہ اس خاکے کی تجرید قائم رکھتے ہوئے افسانہ کیسے بنائے۔ افسانے کو افسانہ نگار نے تفصیلات سے بھر لیا لیکن یہ تفصیلات خطوط، دائروں ہندسوں اور پرچھائیوں کی ہیں۔ افسانے میں ہر نقش، ہر عمارت، اس کی کھڑکیاں بڑی سڑک اور اس سے ملنے والی دوسری چھوٹی سڑکیں، بجلی کے کھمبے، روشنی کے دائرے اور تاریکی کی پرچھائیاں، لوگ کبھی ایک کبھی دو کبھی پانچ کے ٹولے میں، کبھی جھوم کی شکل میں، پولیس کی جیپیں، کبھی دو دو سڑک کے دونوں سروں پر کبھی ہر سڑک کے دہانے پر۔ گولیاں، لاشیں، کھلتی بند ہوئی کھڑکیاں۔ جھانکتے چھپتے

چہرے — خاکے کو بھرنے کے لیے تفصیلات کافی ہیں لیکن سب مل جل کر تاثر تجریدیت ہی کا پیدا کرتی ہیں۔

اگر افسانہ صحافتی ہوتا تو یہ پیغام واضح ہوتا کہ ظلم کے باوجود عوام نے حوصلہ نہیں ہارا۔ دھماکا ہوا ہے اور ایک لاش چبوترے کی طرف گھسیٹ کر لائی جا رہی ہے۔ لیکن پھر پولیس آئے گی اور گولیاں چلیں گی اور یہ چکر اسی طرح چلتا رہے گا۔ اس چکر سے لوگ تھک گئے ہیں اکتا گئے ہیں۔ عادی بھی ہو گئے ہیں اور بے پروا بھی۔ اور یہ باتیں کھڑکیاں کھولنے، بند کرنے اور جھانکنے کے مختلف طریقوں سے ظاہر ہیں۔ یہ صورت حال بے معنی نہیں ہے کیونکہ ظلم کے خلاف جنگ انسان کا بامعنی عمل ہے۔ لیکن جنگ کا طویل مدت پر پھیلا ہوا سلسلہ، تشدد کے دیش چکر کو جنم دیتا ہے۔ ایک ایسی صورت حال پیدا ہوتی ہے جو کھڑکیوں میں سے تماشا کرنے والوں کی طرح ہمیں بھی بے کیف، تھکا دینے والی اور تواتر کا شکار نظر آتی ہے۔ بے شک اس بے کیف تواتر کو پیش کرنے کا مناسب طریقہ کار تجریدی ہی معلوم ہوتا ہے لیکن تجریدیت اس معنی میں اپنی شکست کا برہان بھی ہے کہ اس افسانے کو دوسری بار پڑھنے کا حوصلہ نہیں ہوتا۔

تشدد اور بہیمیت کی دوسری کہانی ”انسان اور حیوان“ ہے اس کی تملک تجریدی نہیں حقیقت پسندانہ ہے کیونکہ پردیس کی ایک اجنبی سرزمین پر ایک فوجی دستہ جس قسم کی بہیمیت اور حیوانیت کو راہ دیتا ہے اسے تجرید کی سطح پر لے جانے کا مطلب ہے افسانے سے صورت حال کی ہولناکی کا تاثر منہا کر کے قتل و غارت گری کو ایک میکاکی عمل میں تبدیل کر دینا۔ میکاکی عمل فوجیوں کے لیے ہو سکتا ہے گانوں کے لوگوں کے لیے نہیں، جنہیں اچانک گولیوں سے بھون دیا جاتا ہے۔ لیکن ضمیر الدین احمد نے بندوق کی لہلی کے پیچھے بھی انسانی ہاتھ بتایا ہے۔ فوجیوں کا یہ دستہ جو قتل و غارت گری پر نکلا ہوا ہے اپنے سپاہیوں کی انفرادی شناخت رکھتا ہے۔ ہر سپاہی ایک عام آدمی نظر آتا ہے۔ اس کی تھکن، اس کی ہنسی، اس کی حرکات و سکنات بالکل عام آدمی کی سی ہیں۔ وہ حیوان نہیں ہیں، اس لیے افسانے کے عنوان ”انسان اور حیوان“ سے یہ نہ سمجھا جائے کہ افسانہ نگاران انسانوں کو حیوان بتا رہا ہے۔

دراصل راستے اور گانوں کے بے گناہ لوگوں کا قتل کرنے میں یہ لوگ کسی حیوانیت کا ثبوت نہیں دیتے — ہم روزانہ خبریں پڑھتے رہتے ہیں کہ کس طرح حریفوں نے گانوں کے گانوں پھونک ڈالے۔ فوجی دستے ہوں یا نیم فوجی رضا کار یا پرائیویٹ سینائیں یا حریف فرقے کا ٹولہ، ان کا غارت گری کا عمل ایک جیسا ہی ہوتا ہے۔ ان میں کوئی غیر معمولی پن نہیں ہوتا۔ ایک بوڑھے کو جیب کے پاس بلا کر اس کے سینے میں سنگین اتار دینا بہت معمولی واقعہ ہے۔ وہ اسی لیے

بہت ہولناک نظر آتا ہے کیوں کہ بہت معمولی طریقے پر کیا گیا ہے۔ ایک معمولی سے گانوں کی معمولی سی شام کا ذکر ضمیر الدین احمد بڑی بے تکلفی سے کرتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کیونکہ افسانہ وہی لکھ رہے ہیں کہ فوجی دستہ اس گانوں کی طرف آرہا ہے۔ فن کی راہ میں سب سے بڑا خدشہ یہ تھا کہ گانوں کا بیان جذباتی ہو، تاکہ جب اس پر گولیوں کی بوچھاڑ ہو تو ہر مرنے والے کا بیان رقت انگیز بن جائے۔ لیکن رقت انگیزی کو ضمیر الدین احمد اپنے افسانے سے دور رکھنا چاہتے ہیں کیوں کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ ہولناک ہے اور ہولناکی کا تاثر پیدا کر کے وہ فوجی دستے کے خلاف، تشدد اور غارتگری کے خلاف اور حیوان نما انسانوں کے خلاف نفرت کے جذبات پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ اس لیے وہ تجریدی تصویروں کی بجائے گوشت پوست و ردی پوش انسانوں کے ذریعے دوسرے انسانوں پر نزاری جانے والی بہیمیت کی جیتی جاگتی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ دوسرا خدشہ جس سے ضمیر الدین احمد صاف بچ جاتے ہیں، بہیمیت کی تصویروں کو اذیت ناک بنانا ہے۔ جب فوجی دستہ گانوں میں داخل ہوتا ہے تو ہمارا دل دھڑک اٹھتا ہے کہ پتہ نہیں وہ گانوں والوں پر کیسے ہولناک مظالم توڑیں گے۔ دودھ پیٹے بچوں کو کیسے دیواروں سے گیند کی طرح ٹکرائیں گے۔ کم سن اور جوان لڑکیوں کو ان کے ماں باپ اور بھائیوں کے سامنے برہنہ کر کے ان سے زنا بالجبر کریں گے۔ گہرو جوانوں کو پھانسیوں پر لٹکا دیں گے۔ ایسے واقعات زندگی میں ہوتے ہی رہتے ہیں کیونکہ حقیقت افسانے سے زیادہ ہولناک ہے۔ لیکن ایسی ہولناکیوں کا بیان اور ان کی تصویر کشی مشکل نہیں بلکہ بہت آسان ہے اور ان کے لرزہ خیز بیان سے جو خوف و ہراس پیدا کیا جاتا ہے وہ بھی بہت سستا ہوتا ہے، چنانچہ ہماری فلمیں اس قسم کے خوں چکا واقعات کو مزے لے لے کر دکھاتی ہیں اور ہم کھلے منہ اور پھٹی آنکھوں سے انھیں دیکھتے رہتے ہیں۔

سمجھ دار افسانہ نگار سنسنی خیزی کی ایسی ترغیبات سے پہلو بچاتا ہے۔ ایسے واقعات کا بیان وہ تاریخ اور ماضی کے لیے چھوڑ دیتا ہے جہاں افسانے کے برعکس واقعات کے بیان سے خون نہیں بہتا۔ افسانہ نگار، افسانے کو اذیت ناک نہیں بنانا چاہتا کیونکہ یہ غیر فنکارانہ کام ہے اور اسی لیے آسان ہے۔ مشکل مقامات وہ ہوتے ہیں جہاں آدمی چائے کی پیالی میں چمچی گھماتا ہے تو ہم دل تھم لیتے ہیں۔ روزمرہ کے معمولی واقعات کو ڈرامائی صورت حال میں بدل دینا آرٹ ہے۔ افسانے کے شروع ہی میں ضمیر الدین احمد نے فوجی دستے کے کپتان کے ہاتھوں باغ کی دیوار کی اوٹ میں ایک کسان کی لڑکی کی عصمت دری کا واقعہ بیان کیا ہے۔ افسانے کا آغاز ہی ان جملوں سے ہوتا ہے: "تکلیف نفرت۔ غمتے اور بے بسی سے بھرپور چیخ باغ سے نکل کر بھاگی تو نہر کے کنارے جمع فوجی سپاہی چونک پڑے۔ فوجی بوتلوں میں پانی بھرنا چھوڑ کر انھوں نے حیرت

سے باغ کی طرف دیکھا۔ ان میں سے کچھ باغ کی طرف بڑھے بھی مگر باغ کے باہر مٹی کی فصیل کے پاس کھڑے ہوئے حوالدار نے انھیں ہاتھ کے اشارے سے منع کیا تو وہ رک گئے۔ دیکھیے یہاں ایک غیر معمولی بات ہو رہی ہے لیکن حوالدار کیسے ایک تجربہ کار اور وفادار ماتحت کی طرح فوجیوں کو روکتا ہے۔ یہاں مماثلت ان بزرگوں کے ساتھ ہے جو بچوں کو اس طرف جانے سے منع کرتے ہیں جہاں بکرا حلال ہو رہا ہے۔ ایک طرف لڑکی کی چیخ ہے دوسری طرف حوالدار کا شانت سہاؤ ہے گویا کچھ نہیں ہو رہا ہے یا جو کچھ ہو رہا ہے وہ تو ہوتا ہی ہے اسے ہونے دو۔ ہم اس منظر کی ہولناکی کو محسوس کرتے ہیں اور لگ بھگ اگلی جذبات سے دو چار ہوتے ہیں جن کا ذکر افسانہ نگار نے لڑکی کی چیخ کے حوالہ سے کیا ہے۔ یعنی تکلیف، غصہ اور بے بسی۔ تو ضمیر الدین احمد اس افسانے کے ذریعے یہی جذبات ہم میں پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ وہ ایسی جزئیات سے بچتے ہیں جو ہمارے دلوں میں رقت، رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا کریں۔ مظلوم کے لیے جہاں دل میں گہری ہمدردی پیدا ہوئی نہیں کہ ہمارا جذباتی نظام بدل گیا۔ اگر رحم کے جذبے کے تحت ہم اس لڑکی کے پاس، جس کی آبروریزی ہوئی ہے، یا اس بوڑھے کے پاس جس کے سینے میں سپاہی نے سنگین اتار دی ہے، ٹھہر گئے تو ہمارے آئسو اس نفرت کو دھو ڈالیں گے جو فوجیوں کی بہیمیت کے خلاف ہم میں پیدا ہوئی ہے۔ ہم جذباتی بن جائیں گے اور انسانیت کا درد محسوس کریں گے۔ ہم اس لڑکی اور اس بوڑھے کے لیے کچھ کر نہیں سکتے لیکن ان سے ہمدردی تو کر سکتے ہیں اور ہمدردی کا جذبہ بڑا طاقتور ہوتا ہے، گویا ایک طاقتور جذبہ کا سہارا ملتے ہی ہم اتنے بے بس نہیں رہتے۔ لیکن افسانہ نگار تو بے بسی اور نفرت کے جذبات پیدا کرنا چاہتا ہے اسی لیے وہ لڑکی کی صورت نہیں بتاتا۔ وہ ایک سپاہی کی آنکھوں کے ذریعے اس کے سسکتے جسم کی ایک جھلک دکھاتا ہے، لیکن اس کے پاس ہمیں ٹھہرنے نہیں دیتا۔ ایک کمزور افسانہ نگار اذیت ناک واقعات کے بیان کے ذریعے افسانے کو تکلیف دہ بنانا خود جذباتی بننا اور ہمیں رقت میں مبتلا کرتا ہے اور اس طرح ہولناکی کے تاثر کو گزند پہنچاتا ہے۔

ایسا لگتا ہے کہ ضمیر الدین احمد جدید انسانی صورت حال کی طرف ایک جذباتی رویہ متعین کرنا چاہتے ہیں۔ یہ انسانی صورت حال ایسے احتمالات کی حامل ہے کہ آدمی اسے سمجھ نہیں پاتا۔ مثلاً یہ فوجی دستہ کسی غیر ملک میں امن قائم کرنے کے لیے بھیجا گیا تھا۔ ایسے ہی دوسرے فوجی دیگر ملکوں سے بھی آئے تھے لیکن بجائے امن قائم کرنے کے انھوں نے مقامی لوگوں کو لوٹنا اور ان کی بہو بیٹیوں کی عصمت دری کرنا شروع کیا۔ جب ہمارے فوجی دستے نے انھیں ان کارروائیوں سے باز رکھنے کی کوشش کی تو وہ ان کے خلاف ہو گئے۔ حکم آیا کہ فوجی دستہ

واپس لوٹ آئے۔ واپسی کے اس سفر میں غم و غصے کے مٹھمانہ جذبات کے تحت اس نے قتل و غارت گری کا طوفان پیا کر دیا۔ ہمارا زمانہ ہی نہیں بلکہ پوری انسانی تاریخ ایسے ہولناک واقعات سے بھری پڑی ہے جو انسان کے متمدن اور اشرف المخلوقات ہونے کے دعوے کی تکذیب کرتے ہیں، اور اسی لیے آدمی انسانی تاریخ اور انسانی عمل اور انسانی کردار کے متعلق ایک حقیقت پسندانہ رویہ تشکیل دینا پسند کرتا ہے جو جذباتی، رومانی، رجائی، اور آدرش وادی رویے کے مقابلے میں قدرے قنوطی اور کلبی ہونے کے ساتھ ساتھ انسان کو اس کے قد کے مطابق تراشتا ہے۔ انسان ناقابل پیش بندی ہے۔ اس کا برتاؤ غیر یقینی ہے، اس کی تمدنی جلا اس کی جلد جتنی گہری ہے اور کھال کو ذرا کو کریدے تو اندر سے بھیڑ یا برآمد ہوتا ہے۔ انسان کا کوئی بھی تصور مکمل نہیں ہو سکتا جب تک اس کے شر کے عنصر کو شمار میں نہ رکھا جائے۔

اس افسانے میں تجربہ ایک فوجی دستے کے RAMPAGE کا ہے جو ہماری دنیا کا ایک عام سامعہ مول بن گیا ہے۔ ہولناکی کا یہ نظارہ ہمارے اندر نفرت، غصے اور بے بسی کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ یہ جذبات اس وقت تسکین پاتے ہیں جب ایک مرگھٹی کتیا اور اس کے پلے کو بچانے کے لیے ڈرائیور ٹرک کو موڑتا ہے اور ٹرک تمام فوجیوں سمیت نیچے کھائی میں گر جاتا ہے۔ کتیا اور اس کا پلا دونوں ٹرک کو نیچے گرتا دیکھتے ہیں۔ پلا پاس ہی گڑے سنگ میل کو سونگھتا ہے، ٹانگ اٹھا کر اس پر پیشاب کرتا ہے اور اپنی منزل کی طرف چل دیتا ہے۔ حیوان کو بچانے کے لیے پورا ٹرک اونڈھا ہو جاتا ہے اور حیوان اس کی داد پیشاب کر کے دیتا ہے۔ یہ کل انسانی صورت حال نہیں ہے لیکن اس کا ایک حصہ ہے اور ہمیں اس کے ساتھ جینا پڑتا ہے۔ یہ افسانہ اس صورت حال کی طرف ہمارے جذباتی رویے کو متعین کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ایک فریب نا خوردہ ذہن کا نظام جذبات جذباتی آدمی سے مختلف ہی ہوگا۔

”پاتال“ میں تشدد کا روپ ملکی اور قومی سطح پر نسلی، لسانی، صوبائی، مذہبی، یا فرقہ وارانہ فسادات کا ہے۔ مدنی زندگی کی اساس باہمی اعتماد پر قائم ہے۔ ایک بن لکھے معاہدے کے تحت آپس میں مل جل کر رہنے والے لوگ یکا یک ایک دوسرے کے قاتل بن جاتے ہیں تو ایک دوسرے پر اعتماد قائم نہیں رہتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ آدمی خود اپنا اعتبار کھودیتا ہے۔ اسے زندگی کے سلسلے کو قائم رکھنے کی کوئی معقول وجہ نظر نہیں آتی۔ وہ درندوں کی بستی میں ایک اور اضافہ کرنا نہیں چاہتا۔ وہ بچہ جو بڑے ارمانوں کے بعد بیوی کی کوکھ میں پل رہا ہے اس کا اسقاط کر دیتا ہے۔ اس افسانے کو پڑھ کر یوسف ظفر کی نظم ”سنت ابراہیم“ یاد آتی ہے۔ اس نظم میں بھی باپ یہ نہیں چاہتا کہ جو کچھ اس نے اس دنیا میں بھگتا ہے اس کا بیٹا بھی وہی بھگتے۔ وہ لڑکے کے گلے پر چھری پھیر کر

سب ابراہیمی کو نئے معنی یا معنی معکوس دینا چاہتا ہے۔ یہ لکھ اور یہ افسانہ بھی انتہا پسند صورت حال میں، ذہن کی ایک تاریک ترین کیفیت کا آئینہ دار ہے۔ کیا ہمارے پاس کوئی ایسے معقول و مدلل ہیں جن کے زور پر ہم ان لوگوں کو ایسے اقدامات سے باز رکھ سکیں۔

ضمیر الدین احمد پر ان کے پیشرو اور ہم عصر افسانہ نگاروں کے اثرات کا پتہ چلاتا تو بہت مشکل ہے، کیوں کہ وہ شروع ہی سے اثرات سے باہر نکل کر اپنی انفرادیت قائم کرنے میں کامیاب ہو گئے تھے۔ لیکن اگر کسی افسانہ نگار سے ان کے قرب کو تلاش کیا جائے تو بلاشبہ وہ سعادت حسن منٹو ہی ہوگا۔ ان کے یہاں وہی کفایت الفاظ، اجمال بیان، حسن ترتیب اور تکمیل فن ہے جو منٹو کے یہاں ہے۔ جنس، محبت اور احساس خودی کی نفسیات میں بھی منٹو جیسی ہی، انچپی ہے۔ ڈرامائی، میلو ڈرامائی بلکہ سنسنی خیز موضوعات سے وہ منٹو ہی کی مانند گھبراتے نہیں۔ جیسے اس بات پر ہے کہ اتنے قرب کے باوجود ضمیر الدین احمد کا کوئی افسانہ منٹو کے برابر راست اثر کی کمزوری نہیں کرتا، یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اثرات کے باوصف وہ کس خود اعتمادی کے ساتھ اپنی انفرادیت کا رنگ نکھارتے رہے تھے۔ بطور ایک منفرد، مستعقل اور زندگی کا گہرا شعور رکھنے والے فنکار کے ان کا مقام ہمارے صفِ اول کے افسانہ نگاروں میں ہے۔ وہ بیدی، منٹو اور عصمت کے قد کے نہ سہی ان کے قبیلے کے افسانہ نگار ہیں۔

## لکھتے رقعہ، لکھے گئے دفتر

پیارے زیرِ رضوی

”ذہنِ جدید“ کے پچھلے یعنی ۲۴ ویں شمارے میں تم نے لکھا ہے کہ اردو زبان و ادب کے نام پر مختلف اداروں سے مجموعی سالانہ چار کروڑ روپیے کی رقم کا بڑا حصہ سیمیناروں کی بھٹی میں جھونک دیا جاتا ہے،

تم نے بتایا ہے کہ 1997 میں دہلی میں اردو کے بڑے چھوٹے اداروں نے تقریباً دو درجن سیمینار کیے، ایک سے تین چار دن تک جاری رہنے والے ان سیمیناروں میں پانچ سو کے قریب مقالے پڑھے گئے اور اندازاً نصف کروڑ روپیہ اخراجات کے کالم میں لکھ دیا گیا۔ ان اخراجات میں شرکاء کے لیے روزانہ دو مرغین ضیافتوں کا بل بھی شامل ہے۔

میرے لیے تمہارا یہ تبصرہ تلخ شراب کے جرعات کی مانند تھا۔ اگر تلخی گوارا ہو جائے تو نشہ کے کیف کا دوسرا ہی عالم ہوتا ہے۔ اول تو اس وجہ سے کہ میں بھی گونا گوں وجوہات کی بنا پر، جس میں سیاست کی شاطرانہ چالیں شامل تھیں اور میں اتنا بد قماش کھلاڑی بھی نہیں تھا، گجرات کی اردو کی اکاڈمی کا چیئرمین ہوں۔ نہ صرف یہ کہ خود سیمینار منعقد کرتا رہا ہوں بلکہ دوسرے شہروں میں سیمیناروں میں شرکت بھی کرتا رہا ہوں، اس لیے اکاڈمیوں کے سبب جو ”سیمینار کلچر“ پیدا ہوا ہے اس کلچر کے دلچر یعنی گدھوں کا ایک حصہ بھی ہوں اور ان کے کرتوتوں سے واقف بھی ہوں اور جانتا ہوں کہ مقالوں کی ہڈیاں چچوڑنے کے بعد مرغین قابووں پر کیسے جھپٹا جاتا ہے۔

مجھے پیشہ ور مدبروں کے مقابلہ میں تمہارے ادارے اس لیے پسند آتے ہیں کہ ان میں زمانے کے ہاتھوں اپنی بے وقعتی کا رونا روئے اور رشک و حسد کی آگ میں جلنے اور مقتدر لوگوں کی جوتیاں سیدھی کرنے کی بجائے زبان و ادب کی صحیح صورت حال کا عکس ہوتا ہے۔ یہ کام کوئی اور پرچہ نہیں کر رہا ہے۔ بے شک اس میں خطرہ ایک ادبی رسالہ کو صحافیانہ معرکہ آرائی اور مجاذ آرائی کی اسفل سطح پر گرانے کا ہے جس سے تم حزم و احتیاط کے سبب بچ گئے ہو۔ لیکن مجھے ہمیشہ خوف رہتا ہے کہ اس دلدل میں تم کہیں بھٹک نہ جاؤ کیونکہ اردو اداروں کی بدعنوانیاں زمین سے آسمان تک

پھیلی ہوئی ہیں اور اس میں ایسے ایسے لوگ ملوث ہیں کہ تاوقتیکہ سب کے چہروں سے نقاب نہ اٹھائی جائے، حق گوئی کا حق ادا نہیں ہوتا۔ یہ کام تحقیقی صحافت کر سکتی ہے لیکن ادبی نہیں اور جب کرتی ہے تو زرد جرنلزم بن جاتی ہے جس کے تم بھی ہدف ہو اور میں بھی

مثلاً میں نے گجرات کی جانب سے قرۃ العین حیدر پر ایک سیمینار کیا، مس حیدر کی ”آخر شب کے ہم سفر“ پر تو میں ایک نہایت ہی ہنگامہ خیز مضمون اظہار میں لکھ چکا تھا۔ میرا مقصد کسی کو خوش کرنا یا پی آر کے ذریعہ انعامات یا اکرامات حاصل کرنا نہیں تھا پھر بھی وا دیا یہ مچایا گیا کہ یہ ذاتی مفاد کے لیے تھا۔ دراصل ان رودولی قسم کی عورتوں جیسے لوگوں کی ہمارے یہاں کوئی کمی نہیں کہ آپ کچھ بھی کرے، یہاں تک کہ انگریزی نادلوں کا مطالعہ بھی کیجیے یہ لوگ سینے پر دو ہینڈ مار کر نوحہ کتناں دوڑے آئیں گے کہ زبان مر رہی ہے اور یہ لوگ ذہنی عیاشیوں میں مبتلا ہیں۔ چنانچہ ہمارے اداروں کی سرگرمیوں پر تنقید کا معیار یا تو نہایت پست ہے یا اس کا وجود ہی نہیں۔ کسی میں جرأت ہی نہیں ہوتی کہ ان کرتوتوں کے خلاف آواز اٹھائے۔

تم نے کیا اچھی بات لکھی ہے کہ: ”اس پوری صورت حال کا سنگین پہلو یہ ہے کہ زبان و ادب کے اس مرگ انبوہ میں اردو کے اساتذہ، ادیب، اخبار نویس، خیر خواہ سب ہی خوش دلی سے شریک ہوتے ہیں۔ نہ کوئی احتجاج نہ کوئی مزاحمت نہ خفگی نہ غصہ نہ کوئی اصول اور نہ کسی آدرش کی پاسداری، سارا کچھ تماشاخی بن کر دکھتے رہنے کی بے حسی اور تالیاں بجانے کا میراثی پن“۔ یہ بہت سچے اور خوبصورت جملے ہیں لیکن ان کا اطلاق صرف سیمیناروں پر نہیں بلکہ پوری ادبی صورت حال پر ہوتا ہے۔

آج مجروح سلطان پوری بمبئی کے وزیر کے ہاتھوں انعام لینے پر اس لیے احتجاج کرتے ہیں کہ وزیر اعلیٰ نے انھیں باعزت طریقہ پر کھڑے ہو کر انعام نہیں دیا۔ لیکن علی صدیقی کی کانفرنسوں میں، جو اردو ادب کا سب سے بڑا ریکٹ تھا اور خدا جانے کہاں سے حاصل کی گئی دولت کا بے دریغ خرچ تھا، وہ پہنچ جاتے تھے۔ اختر الایمان بھی پہنچ جاتے تھے جن کا میں ہمیشہ عقیدت مند اور پرستار رہا ہوں۔ گوپی چند نارنگ بھی حاضر خدمت۔ کسی کو اس وقت خیال نہیں آیا کہ جو کنیڈا امریکہ اور لندن سے گم نام ادیبوں کو لاکھوں کا کرایہ دے کر بلایا جاتا ہے، اس کا جواز کیا ہے۔ اور اردو کی حالت یہ کہ نیر مسعود جیسا افسانہ نگار، فخر الدین علی احمد کمیٹی کی مالی امداد کے بغیر اپنے افسانوں کا مجموعہ بھی نہیں چھپوا سکتا اور مہینوں کی عرق ریزی کے بعد لکھے گئے اس احقر کے مضامین کو چھاپنے والا کوئی پبلشر نہیں ملتا۔ تم اردو کے اساتذہ اور ادیبوں کا ذکر کرتے ہو کہ وہ

خاموش تماشائی ہیں۔ ارے حضرت! کمیٹیوں میں ہر شخص اپنے ماتھے پر حلو ا کھینچتا ہے۔ وہاں تو کتابیں ترجمہ کرنے، مرتب کرنے، مدقن کرنے کے کام بنتے ہیں، اور یہ کام آج کل خوشامد بغیر حاصل نہیں ہوتے۔ مجھے اس میں کوئی قباحت نظر نہیں آتی۔ بھی ایک قابل اور محنت کرنے والے آدمی نے گھریلو اور مالی مجبوریوں کی بنا پر کام لے لیا ہے اور ادارے کی اندرونی سیاست چائے جہنم میں وہ ایمان داری اور محنت سے اپنا کام کرتا ہے اور چونکہ قابل آدمی ہے ادب کو اچھا ترجمہ یا اچھی کتاب ملتی ہے۔ لیکن اساتذہ، ادیب، شاعر اور نقاد اور فنکار تو آج اس قدر چپ ہیں زبان بند ہیں، مقتدر شخصیتوں کے رعب داب سے اتنے خوف زدہ ہیں، اس قدر تملق پیشہ ہیں، گروہ بندی اور خود اپنا مقام بنانے کی فکر میں مبتلا ہیں کہ اپنے آقاؤں سے ذرا سا بھی نظریاتی اختلاف کرنے کی ہمت تک نہیں ہوتی۔ تمہارے لفظوں میں کہوں تو نہ کوئی احتجاج نہ کوئی مزاحمت نہ خفلی، نہ غصہ، نہ کسی آدرش کی پاسداری۔ یہ پہلے بھی نہیں تھا، آج بھی نہیں ہے۔ مجھے عرض کرنے دیجیے کہ میری تنقید کا دامن اختلاف اور سخت ترین اختلافات سے بھرا پڑا ہے۔ علی سردار جعفری، ممتاز حسین، محمد حسن، قمر رئیس، شمیم حنفی، محمود ہاشمی، آل احمد سرور، وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمان فاروقی۔ اور دوسرے بے شمار چھوٹے بڑے نقاد ہیں جہاں بھی مجھے اختلاف ہوا، بر ملا کہا اور سخت کہا۔ یعنی معتذرانہ نہیں کہ جوتیوں میں بیٹھ گئے، گھٹنوں پر ہاتھ رکھا، پنڈ لیاں دبانے اور کہنے لگے حضور بات گستاخی کی ہے، کہاں چھوٹا منہ بڑی بات اور آپ کی عظمت بصیرت اور علم کا جو احترام میرے دل میں ہے وہ آپ جانتے ہیں، اس لیے آپ مجھے غلط نہ سمجھیں، لیکن آپ کی یہ بات گو بڑی حد تک درست ہے البتہ اس کا یہ مفہوم، اگر یہی مفہوم ہے، اور یہاں میں غلط ہو سکتا ہوں، لیکن اس سے مجھے دست برد۔ اختلاف کی اجازت دیجیے وغیرہ وغیرہ۔ یہ پاجاموں میں کانپتی ٹانگوں والا اختلاف تو باون گزوں کے قد میں مزید باون گز کا اضافہ کرتا ہے، چنانچہ فاروقی کے حلقہ بوشوں کی یہ بات یاد کیجیے کہ ادب میں شہرت کمانے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ فاروقی کی قد آور شخصیت پر نکتہ چینی کی جائے۔ اپنا طریقہ شمشیر برہنہ والا رہا ہے۔

یہ زخم تیغ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے

تم اکیلی جان ادب کے فرعونوں کے خلاف کیا لڑو گے۔ میری طرح تھک کر بیٹھ جاؤ گے کیونکہ ہم مغرب میں نہیں جی رہے ہیں کہ جہاں کی تہذیبی فضا آزاد مشربی، فردیت شناسی اور شعرو ادب کی کیا بات، مذاہب تک میں ناقدانہ عمل کی کارفرمائی پر مشتمل ہے۔ انیسویں و بیسویں کا معاملہ تو سمجھ میں آتا ہے کہ شاعر اپنے پرستار پیدا کرتا ہے گو یہ روتیہ بھی غیر ناقدانہ ہے، لیکن جس زبان کے نقاد

اپنے مریدوں، پیروں، مقلدوں، درباریوں، قصیدہ گو یوں، اور فضیل جعفری کے لفظوں میں چلغوزوں کے ٹولے پالتے ہوں اس میں تنقید تو کبھی پنپ ہی نہیں سکتی۔ چنانچہ نہیں پٹی۔ فاروقی اور نارنگ بنیادی طور پر ادبی نقاد نہیں ہیں جیسے کہ آرنلڈ، ایلٹ، ولسٹ اور ایلن ٹیری ہیں۔ وہ ادب سے نہیں لسانیات اور اسلوبیات سے آئے اور دوسرے علوم مثلاً علم بیان اور ساختیات میں چلے گئے۔ یہ علماء کرام، شاستروں اور پنڈتوں کے قبیلے کے لوگ ہیں جن کے سروں پر دستار فضیلت اور بدن پر عبائیں اور قبائیں ہوتی ہیں۔ لوگ ان کے چرن چھوتے ہیں اور کھڑاویں سر پر رکھتے ہیں۔ یہ بات پہلے بھی میں اپنے نیک مضمون میں لکھ چکا ہوں کہ مولانا جلال الدین رومی کا یہی تزک و احتشام تھا اور ان کے شاندار جلوس سے دور ایک چاک گریبان سرخ آنکھوں والا آوارہ درویش انھیں دیکھ رہا تھا۔ جب جلوس قریب آیا تو ٹش تدریز نے کہا کہ اے مولانا یہ علم و فضل اسی تزک و احتشام کے لیے تھا۔ یہ گریبان چاک سرخ آنکھوں والا درویش ہمارے ادب کے ہر چوراہے پر، ہر موڑ پر کھڑا نقاد سے پوچھتا ہے۔ یہ سب کس لیے۔ اور یہ درویش منٹو ہے، بیدی ہے، میراجی ہے، راشد ہے، یہ وہ فنکار ہے جس نے نوائے سروش سنی ہے، حیات اور کائنات کے رمز کو پہچانا ہے۔ ادب ایسے لوگوں کے ساتھ تخیل میں بصیرتوں اور مسرتوں سے مالا مال ہونے کا نام ہے یا دربارداری اور شور شرابے کا۔ آج کل تنقید کے نام پر جو کچھ بھی ہو رہا ہے اسے پڑھ کر ایک عجیب اندرونی خلفشار پیدا ہوتا ہے۔ ادب میں اتنی ہی موقعہ پرستی، جاہ طلبی جھوٹ اور بے ایمانی کا چلن ہے جتنا سیاست میں۔ آدمی کوفت کے لیے نہیں نشاط کے لیے پڑھتا ہے جو کہیں دیکھنا اور مارنا نشاط جوئی نہیں نفسیاتی بیماری ہے۔

اردو مصنفین کی ڈائرکٹری پر تمھارا تبصرہ بہت اچھا تھا۔ مجھے مسرت ہوتی ہے جب تم جیسے وہ لوگ اچھی نثر لکھتے ہیں، نثر لکھنا جن کا کام یا پیشہ نہیں۔ اسی لیے میں جب بھی اختر الایمان کو ملتا، اور اکثر و بیشتر ملتا تھا، انھیں خود نوشت لکھنے کی ترغیب دلاتا جس کا اعتراف انھوں نے اپنی کتاب میں کیا ہے۔ اسی طرح میں تمھاری اور ندا کی نثر کا بھی دلدادہ ہوں اور تم دونوں کی آپ بیٹیوں کو دلچسپی سے پڑھتا ہوں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ تمھارا تبصرہ ایک اچھی نثر اور اچھی تنقید کا نمونہ تھا۔ تم جانتے ہو کہ فاروقی اور نارنگ کے درمیان دوستی ہوتی تو نارنگ ضرور ان سے تبصرہ لکھواتے اور ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ فاروقی کیساتف تعریفی تبصرہ لکھتے جو اپنوں کے ساتھ ان کا دستور رہا ہے۔ نارنگ ایک حوصلہ مند آدمی ہیں، کامیابی ان کے قدم چومتی ہے، وہ شہرت طلبی کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ حالانکہ شہرت طلبی کی بھی ایک صواب دید ہوتی ہے جس کا تقاضا تھا کہ وہ بہت سے مواقع ہاتھ سے جانے دیتے۔ ڈائرکٹری کا کام بھی ایسا ہی کام تھا۔

بے چارے عبداللطیف اعظمی یہ کام کرتے ہوئے بوڑھے ہو گئے۔ بھلا اس کام میں نارنگ کو کیا دلچسپی ہو سکتی تھی یعنی پراگ میں بیٹھا جیلکسن کے نظریات پر کام کرنے والا نقاد کسی پہلی بھیت کے شاعر یا درجہ کے ادیب کو جس کی شہرت قصبہ کے بارہ کھونٹ سے آگے نہیں گئی، کیوں خط لکھے گا کہ اپنی جنم تاریخ اور ان کتابوں کے نام بھیجو جو لیتھو کے پتھروں سے باہر نکلتے ہی ام توڑ چکی ہیں۔ بالفرض اگر اس کام میں نارنگ کا بھی عطیہ ہے تو وہ اتنا ہی ہوگا کہ ان کا نام دوسرے نمبر پر ہوتا۔ صد مملکت کی خدمت میں یہ گراں مایہ تحفہ پیش کرتے وقت کی تصویر میں سب موجود ہیں سوائے عبداللطیف اعظمی کے۔ شاید وہ بیمار ہوں یا کیمرے کو یا مجھے نظر نہ آئے ہوں۔ بہر حال یہ کتاب ایسی نہیں تھی جس پر نارنگ اپنا نام ثبت کراتے تو انھیں شہرت دوام ملتی۔ یا نہ کراتے تو ان کی بڑائی میں کمی آتی لیکن عظمت کا تو اصول ہی یہ ہے کہ ہر جاننا ان عظمت ثبت کیا جائے۔ تم لکھتے ہو کہ مذکورہ کتاب میں دوسرے تمام مصنفین کا حتیٰ کہ عصمت چغتائی کا بایوڈیٹا بھی ایک صفحہ میں آیا ہے جب کہ نارنگ کا بایوڈیٹا چار صفحات پر مشتمل ہے۔ تمہیں معلوم ہونا چاہیے کہ نارنگ پر جتنے مضامین لکھے گئے ہیں اتنے عصمت چغتائی پر نہیں لکھے گئے۔ تم اتنی سی بات نہیں سمجھتے کہ اردو ادب میں دو طرح کے لوگ ہوتے ہیں، وہ جن کا بایوڈیٹا ہوتا ہے اور وہ جن کا کوئی بایوڈیٹا نہیں ہوتا، کرنل بشیر حسین زیدی، جمیل الدین عالی، گوپی چند نارنگ اول الذکر لوگوں میں سے ہیں، کتنی انجمنوں کی رکنیت۔ کتنی کانفرنسیں، کتنے سیمینار، بیرونی ممالک کے سفر، انعامات، القابات اور اردو قاعدے سے لے کر بے قاعدہ ادب پر کتنی باقاعدہ کتابیں۔ عسکری سلیم احمد اور باقر مہدی کے بایوڈیٹا اور کیا ہو سکتے ہیں سوائے اس کے کہ اتنی خرافات پڑھنے میں زندگی گزاری۔ بایوڈیٹا ان کتابوں سے جو پڑھی گئی ہیں مرتب نہیں ہوتا بلکہ ان کتابوں سے، جو کبھی گئی ہیں اور جنہیں کوئی نہیں پڑھتا، مرتب ہوتا ہے۔ یہ نہ بھولو کہ ناقد بطور قاری کے نلصفو کی ایک قسم ہے جس سے سوائے کتابیں پڑھنے کے اور کوئی کام نہیں ہوتا۔ وہ چوہا چوہوں کی دوز میں شامل نہیں اسے دوز نے اور آگے نکل جانے والے چوہوں پر رشک نہیں آتا۔ کیوں کہ رشک اس کام پر آتا ہے جو وہ کرنا چاہتا ہے اور نہیں کر سکتا۔ افتخار امام صدیقی نے مجھے بڑے خلوص سے لکھا تھا کہ آپ ایسی باتوں سے بے نیاز ہیں لیکن اپنا بایوڈیٹا شاعر کے لیے دے دیجیے۔ صاحب بے نیازی کا کیا سوال ہے، لیکن بے عظمت کی طرح میں دن بایوڈیٹا کی آدمی ہوں۔ یہ کوئی قلندرانہ صفت نہیں ہے کیونکہ تصویر کوئی مانتا ہے تو بڑی چمچھوری خوشی حاصل ہوتی ہے اور حالی کی طرح مفلر باندھ کر ہی کھنچواتا ہوں، اکبر الہ آبادی کی طرح اول جول ٹوپی اوڑھ کر نہیں۔ لوگ مجھ سے پوچھتے ہیں کہ اب تو آپ ریٹائر ہو چکے کیا کرتے ہو۔ میں کہتا ہوں کتابیں پڑھتا ہوں۔ وہ کہتے ہیں ہاں وہ تو کرتے ہی ہو اس

کے علاوہ کیا کرتے ہو۔ ان کا مطلب ہوتا ہے کہ مسلمان بچوں کے لیے انگریزی میڈیم اسکول چلانے یا تبلیغی جماعت میں جانے کا کوئی مفید یا نیک کام۔ بات دراصل یہ ہے کہ جس کے پاس ”علاوہ“ کام ہوتے ہیں وہ کتابیں نہیں پڑھتا ہے اور جو پڑھتا ہے وہ ”علاوہ“ کام نہیں کرتا۔ ہم جیسے لوگوں کو دیکھ کر تو سید کام کرتا تھا جیسے لوگوں کو حیرت ہوتی ہے کہ یہ بی اے کیسے ہو گئے، انھیں بیوی کیسے مل گئی اور بچے کیونکر ٹھکانے لگے۔ ہمیں دیکھ کر غیبی طاقتوں پر ان کا یقین پختہ ہو جاتا ہے۔ کتابیں پڑھتے ہوئے ہم دوسروں کو نہیں خود کو بھی کبھی کبھی اچھی لگے۔ آج سے سو سال ادھر پیدا ہوتے تو پوری زندگی طلسم ہوش ربا میں نکال دیتے۔ یہ اس زمانے میں نکھٹوؤں کا کام تھا، آج کے زمانہ میں جیسا کہ فاروقی صاحب نے کر دکھایا، کارنامہ ہے۔

شاہد علی خاں نے مجھ سے کہا تھا کہ ”کتاب نما“ سلسلہ کی ایک کتاب مجھ پر بھی آنا چاہیے۔ نارنگ اور فاروقی کی تصویریں آنکھوں کے سامنے گھوم گئیں اور میں تصویر کے لیے وہ پوز سوچنے لگا جو مجھے ان دونوں سے زیادہ دلربا بناتا۔ خوشی کا یہ لمحہ کریم پا ثابت ہوا اور ہاتھ لے آہستہ سے کان میں من آنم کہ سن دایم کا اردو ترجمہ کہہ سنایا۔ میں نے کہا خاں صاحب کتابیں نظر یہ سازوں پر لکھی جاتی ہیں، فقرے بازوں پر نہیں۔ ایک صاحب مجھ پر پی ایچ ڈی کرنا چاہتے تھے کیونکہ تحقیق کے لیے موضوعات کی اب قدر رے ملی واقع ہوئی ہے کہ لوگوں نے ممنوعات کی طرف ہاتھ بڑھانا شروع کیا ہے۔ میں نے انھیں مشورہ دیا کہ فنکار پر مقالہ لکھنے کے لیے علم کی ضرورت نہیں لیکن تنقید پر ڈاکٹریٹ کے لیے علم بہت ضروری ہے۔ چنانچہ تمہیں ایسا نقاد پسند کرنا چاہیے جس کا علم تمہارے علم کی کمی کو پورا کر سکے۔ قدوی کے پاس فقروں کے علاوہ علم کے فقر کی دولت ہے۔ پھر جو بھی علم ہے وہ انگریزی کتابوں کا فیض ہے، جو عبارت ہے سرقہ و توار ہے۔ اب اس لقمہ اندوز اور پیوند دوز نے کون سا خیال کہاں سے اٹھایا ہے یا چرا لیا ہے اس کی کھوج میں آپ جناب لکھیں گے جب کہ آپ کی انگریزی بھی ڈیڑھ پاؤ پر چلتی ہے تو عمر کی کون سی منزل میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری لینے واپس آئیں گے۔ ممکن ہے اس وقت تک پی ایچ ڈی پر امری اسکول ٹیچر کے لیے ضروری مقام حاصل کر چکی ہو۔

ادب آدمی ادیب بننے کے لیے نہیں پڑھتا، یہ شوقیہ چیز ہے۔ دنیا میں کروڑوں آدمی ہیں جو ناول اور افسانے پڑھتے ہیں۔ ان میں سے چند ہوتے ہیں جو اپنی خداداد تخلیقی صلاحیت کی بنا پر ناول نگار بن جاتے ہیں۔ ہمارے یہاں تو اکثر افسانہ نگاروں کا آغاز تو صادق سردھنوی اور تیرتھ رام فیروز پوری سے ہوا ہے۔ دوستوؤں کی اور مارسل پرست میری طرح اور بہت سے لوگوں نے پڑھا جن میں تخلیقی صلاحیت نہ تھی اور وہ افسانہ کا ایک بھی انڈانہ دے سکے اور زندگی بھر کڑک

مرغی کی طرح ٹیس ٹیس کرتے رہے جو ان کی تنقید کہلائی۔ منٹو سے لے کر سریندر پرکاش تک سب کی یا ترا کا آغاز تیرتھ رام سے ہوا ہے۔ تو پھر ہم نے یہ کیا تڑاگا رکھی ہے کہ جب تک نقاد اپنی خرافات سے زمین ہموار نہیں کرتا ادب پیدا نہیں ہوتا۔ جدیدیت کی زمین بخر ہو چکی۔ لہذا اب مابعد جدیدیت کی کھاڈالی جائے تو جو بوئیں گے اور گیہوں کا انتظار کریں گے۔ دنیا کی کسی زبان میں نقادوں نے اتنی زبردست دھاندلی نہیں پیدا کی جتنی کہ اردو میں فاروقی اور نارنگ نے کر رکھی ہے۔ یہ دنیا کی تاریخ ادب کا عظیم المثل دور ہے جس میں نقاد کہتا ہے کہ اب بغیر کہانی کے افسانہ لکھا جائے گا اور اب کہانی کو واپس لایا جائے گا۔ مہاتماؤں کے دیس میں ادب میں بھی مہاتما ہی پیدا ہوتے ہیں ادیب نہیں۔ ادیب ان کے سامنے دوڑا نو بیٹھتے ہیں۔ ترگی پسند تحریک کے زمانہ میں چلن بس کا تھا فنکاروں کا یا نقادوں کا۔ کوئی رسالہ اٹھا کر دیکھیے تو نام جوش، فراق، راشد، فیض، میراجی مختار صدیقی، مجید امجد، اختر الایمان، سردار جعفری، کنتی، مجروح، مجاز، جذبی، کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، بلونت سنگھ، عزیز احمد، احمد ندیم قاسمی، غلام عباس، ہاجرہ اور خدیجہ مستور، جیلانی بانو، قرۃ العین حیدر کے نظر آتے۔ یہ ایک اہم مسئلہ ہے کہ ان فنکاروں نے احتشام حسین، آل احمد سرور، امت زحسین، عبادت بریلوی، محمد حسن اور قمر رئیس کو کتنا پڑھا، اور ان کی تنقیدوں اور رایوں پر کتنا اعتبار کیا۔ فاروقی نارنگ تو آج کے افسانہ نگاروں کے خدا بنے بیٹھے ہیں۔ یہ ہمارا المیہ نہیں تو کیا ہے کہ میلان سازی نقاد کر رہا ہے، فنکار نہیں، ان نقادوں کی آمریت کے خلاف آواز بھی مجھ جیسا ہی ایک نقاد بلند کر رہا ہے فنکار نہیں۔ ہمارے گجرات کے ایک سیمینار میں جب نقادوں نے اس طرح کی پنڈتائی اور حکمرانی بنانی شروع کی تھی تو اس زمانہ کے نوجوان افسانہ نگار نے برسر محفل کہا تھا کہ یہ لوگ کیسے ہیں، کیسی باتیں کرتے ہیں کیا ان کے گھر میں عورتیں ہیں یا نہیں۔ ان سے سمجھوگ کرتے ہیں یا نہیں۔ نقاد چپ اور سیمینار دھم تھا۔ بات بڑی انسانی سطح پر تھی۔ عورت سے سمجھوگ کیجیے۔ ادب کو بھو گئے۔ بہت سے لوگوں کے نزدیک تو کتاب کے ساتھ معاملہ جنسی اور بایولوجیکل سطح پر ہی ہوتا ہے۔ فدوی کے ایک پرانے مضمون کا مختصراً جملہ ہے کہ خراب ناول اس عورت کی مانند ہے جو منزل نہیں ہوتی۔ نظریہ سازی ہم نے بھی کی ہے لیکن ایسے ہی لہروں میں جو پاٹھ شاळाؤں کے پنڈتوں کے لیے نہیں، بلکہ ان شوقین مزاجوں کے لیے ہیں جو ادب کے کوٹھوں کی ہیرا پھیری کرتے ہیں۔ افسانہ نگاروں کی ریڑھ کی ہڈی میں قوت تخلیق ہی نہ ہو تو آپ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی جوارشوں کے مرتبان کے مرتبان انھیں چنوا دیجیے، جملہ عروسی میں نہ چولی مسکے گی نہ کجرا مہکے گا۔ بند شیروانی کے من کی مانند کتابی ادب پیدا ہوتا رہے گا جو دور انویسٹ کر نقادوں کی خدمت میں پیش کیا جائے گا اور نقاد اپنی جھاڑ پھونک سے اس میں جان پیدا کرتے

کی کوشش کریں گے۔ پورا اردو ادب آج ایسی بانجھ عورتوں کا منظر پیش کرتا ہے جو انسانی یا افسانوی شکل و صورت پر ایک بچہ جتنے کی خاطر فاروقی اور نارنگ کے آستانوں کے چکر کاٹ رہی ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے زمانے میں تو ایسے گل گودنے بچے اتنی کثیر تعداد میں پیدا ہوئے کہ نقادوں کو تو ان کے کان میں اذان دینے کی سعادت بھی نصیب نہیں ہوئی۔ بچے ہاتھوں ہاتھ لیے گئے اور کسی ایک افسانہ نگار پر مار کسی نقاد ڈھنگ کی تنقید نہ لکھ سکے۔ اپنی نظریہ سازی پر لیپا پوتی کرتے رہے جس کے پو پڑے دیکھتے ہی دیکھتے اکھڑ گئے۔

آج افسانہ نگار، شاعر، اساتذہ سب دو ٹولیوں میں بٹ چکے ہیں۔ ان سے یہ توقع کہ وہ اپنے آقاؤں کے خلاف آواز بلند کریں، عبث ہے۔ تم نے آواز بلند کی، تفصیل نے جنگ چھیڑی تو اسے نارنگ اپنے خلاف ایک سوچی سمجھی سازش کہتے ہیں۔ میں تمہاری حق گوئی اور جرأت مندی کی داد دیتا ہوں۔ لیکن حالات ایسے ہیں کہ آدمی جانبداری سے بچ نہیں پاتا۔ نیا ورق نارنگ کی حمایت میں اور فاروقی کے خلاف محاذ کا شکار ہو گیا ہے۔ ساجد رشید جو بطور افسانہ نگار تاحال اپنی شناخت پیدا نہ کر سکے انھیں نارنگ، مابعد جدیدیت، مارکسزم اور کسٹ منٹ کی مالا میں پہنا کر فاروقی کی طرف تانی ہوئی برق انداز کے بارود کے طور پر استعمال کر رہے ہیں۔ تمہارے پرچے میں چودھری ابن النصیر کا خط تمہاری مدیرانہ صوابدید کو گزند پہنچاتا ہے۔ چودھری نے اپنے خط میں نارنگ پر یہ چوٹ کی ہے کہ نارنگ پر جو بھی حملے کیے جاتے ہیں ان کا سخت جواب دو خود لکھتے ہیں اور دوسروں سے لکھواتے ہیں اور جگہ جگہ اپنے خلاف لکھنے والوں کی مذمت کرتے رہتے ہیں، جب کہ شمس الرحمن فاروقی کو ان میں سے کوئی بھی مرض لاحق نہیں۔ میرا خیال ہے چودھری ابن النصیر کے اس خط کے کچھ حصے خود فاروقی کے لکھوائے ہوئے ہیں۔ ”سوغات“ کے شماروں میں فاروقی پر معمولی سی تنقید کو فاروقی اور ان کے حواری برداشت نہیں کر پائے۔ ”شب خوں“ میں جن لوگوں نے فاروقی پر جرح کی انھیں بری طرح ذلیل کیا گیا، یہ میرا اور میرے احباب کا عام تاثر ہے۔ نارنگ بھی دوستوں کے دوست لیکن دشمنوں کے دشمن ہیں اور وہ ادبی اور نظریاتی اختلاف کو اپنی ذات پر حملہ تصور کرتے ہیں۔ شمیم حنفی پر سخت مضمون لکھنے کے باوصف چونکہ ان سے میری دوستی برقرار تھی اور میں جب بھی دہلی جاتا تو ان کے یہاں قیام کرتا یا ان سے ملنے جاتا تو نارنگ نے، جن کا مکان راہ میں پڑتا تھا، بڑا دلچسپ جملہ کہا تھا ”تم اپنے کشتوں کو دیکھنے جایا کرتے ہو، ہم بھی راہ میں پڑے ہیں کبھی کبھی آجایا کرو۔“ میں اس خوش طبعی کا عاشق ہوں اور نظریاتی جنگ کو شخصی بنانا نہیں چاہتا۔ نظریاتی اختلافات اس لیے ضروری ہیں کہ نہ ہوں تو ہمالہ جیسے بڑے نقادوں کی بڑی حماقتوں میں ادب کے ننھے ننھے پھول دب کر رہ جائیں۔ نارنگ ہوں یا فاروقی، باقر مہدی ہوں یا

محمود ایاز، سردار جعفری ہوں یا قرۃ العین حیدر میں نے کسی سے کوئی چیز نہیں مانگی۔ میری بارہ کتابیں چھپ چکی ہیں کسی کتاب میں کسی نقاد یا ادیب کا دیباچہ نہیں۔ فلیپ پر کسی کی کوئی رائے نہیں۔ کسی مدیر، مبصر یا نقاد کو اپنی کتاب پر تبصرے کے لیے ایک خط نہیں لکھا۔ ایسا نہیں کہ ان باتوں کو میں معیوب سمجھتا ہوں۔ دنیا بھر میں بڑے ادیبوں کی کتابوں میں دیباچے بھی ہوتے ہیں اور رائیں بھی ہوتی ہیں۔ ایسا بھی نہیں کہ ان باتوں سے میں بے نیاز ہوں گویا یہ میری درویشانہ صفت ہے۔ بس یوں سمجھیے کہ ان باتوں کی طرف طبیعت نہیں آتی۔ میرے لیے ادب ایک دوسرے ہی منطقے کی چیز ہے۔ میں اس منطقے کا باسی ہی نہیں ہوں جہاں لوگ اپنے امیج بناتے ہیں اور عظمتوں کے جھنڈے گاڑتے ہیں۔ مجھے نئے لکھنے والوں کی خوش نو دی نہیں چاہیے میں ان کی حوصلہ شکنی کرنا بھی نہیں چاہتا لیکن حوصلہ افزائی کے تحت کھری تنقید سے گریز کرنا بھی پسند خاطر نہیں۔

نظریاتی وابستگی کے خلاف میں اتنا لکھ چکا ہوں کہ دوبارہ اس دلدل میں گرنا نہیں چاہتا۔ نظریات سر کی جوئیں ہیں جس کی ہمیں عادت پڑ گئی ہے، ان کے بغیر ہم جی نہیں سکتے۔ تخلیق ادب کا روبرو شوق ہے اور زندگی سے براہ راست معاملہ کرتا ہے۔ کسی فنکار کو کسی نظریہ کے چشمہ کی ضرورت نہیں پڑی اور ایسے رتلمین چشمہ نے اس کی نظر کو ہمیشہ تنگ اور کوتاہ کیا ہے۔

نارنگ نیا ورق کے تیسرے شمارے میں اپنے مضمون میں لکھتے ہیں: ”ادب اگر آئیڈیالوجی کا غلام نہیں ہوتا، ادب آئیڈیالوجی سے یکسر بے نیاز بھی نہیں ہوتا۔“ آئیڈیالوجی چاہے مذہب کی ہو یا سیاست کی، اس کی غلامی کے نتائج ہم نے زندگی اور ادب میں بھگتے۔ اس لیے ادب آئیڈیالوجی سے بے نیاز ہوا۔ بے نیاز ہو کر بھی وہ ان اقدار سے بے بہرہ نہیں ہوا جو ادب میں ہزاروں سال سے جاری و ساری ہو منزم کی روح کی زائیدہ تھیں۔ ادب اریوزیا حیات بخش قوتوں کی تخلیق ہے، موت کی طاقتوں کا ہتھیار نہیں۔ لہذا درد مند، آزادی، نشاط آفرینی، حسن کاری اس کی سرشت کا حصہ ہیں۔ وہ نفرت کے نہیں محبت کے ہی نغمے گاتا ہے۔ عشق، حسن اور مسرت کے یہ اسباق اس نے براہ راست زندگی کے تجربات پر تخلیقی تخیل کے عمل کے ذریعہ حاصل کیے ہیں۔ کسی آئیڈیالوجی سے نہیں۔ ان قدروں کا حامل ذہن ظلم و ستم، استحصال اور استیصال، دل آزاری اور اذیت دہی سے نفور اور ذہن، جسم اور روح اور فطرت کی عطا کردہ مسرتوں کا جو یا ہوتا ہے۔ یہ فنکار کی فن کے ذریعہ دنیا کو اتنی بڑی عطا ہے کہ اس کے سامنے فلسفوں اور مذاہب کے عطا کردہ نظریات اور تصورات بھی بیچ ہیں۔ لہذا ادب کے لیے آئیڈیالوجی نہیں بلکہ انسان اور زندگی سے ایک تخیلی اور فکری رشتہ ضروری ہے۔ ہم لوگ شاعرانہ فکر کو فلسفہ، نظریہ اور آئیڈیالوجی میں بدلنے کے عادی رہے ہیں۔ فنکار نے جیسے ہی مظلوم کی مظلومیت کا ذکر کیا کہ ہم اس کے ہاتھ سے قلم چھین

کر بندوق تھما دیتے ہیں۔ ہم آرٹ اور زندگی تک میں امتیاز نہیں کرتے کہ آرٹ آرٹ ہے زندگی نہیں۔ تو پھر آرٹ اور آئیڈیولوجی میں کیا فرق کریں گے۔ تعجب کی بات یہ ہے کہ ترقی پسندی کے ردِ عمل میں گوپال متل کے ساتھ نارنگ کو امریکی لابی کا آدمی گردانا جاتا تھا فاروقی کو نہیں اور فدوی کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ اتنی قابلیت اور اہلیت پیدا ہی نہیں کی کہ کسی بھی لابی میں بار پاتا۔ آج نارنگ کہتے ہیں کہ: ”میں کمیونزم کا حامی ہوں نہ تھا لیکن سوشلزم کی خوبیوں کا پہلے سے زیادہ معترف ہوں۔ سوویت یونین بھلے ہی ریزہ ریزہ ہو گئی لیکن مارکسزم کی آزاد تعبیروں اور سوشلزم کی معنویت ختم ہو گئی ہو ایسا بھی نہیں۔ بلکہ یہ معنویت آج کی دنیا میں بالخصوص تیسری دنیا کے ملکوں میں اور ہندستان میں پہلے سے زیادہ ہے۔“ آگے چل کر وہ کہتے ہیں: ”ما بعد جدیدیت چونکہ کسی نظریہ کو حتمی نہیں مانتی اور بعض مفکرین نطشیا کی تشکیک کو بھی جائز قرار دیتے ہیں۔ تاہم زیادہ تر یہاں کے مفکرانہ ترجیحات کا دھارا بائیں بازو کی آزاد اور کشادہ سوچ کے ساتھ ہے چنانچہ اردو میں بعض سکتہ بند جدید یوں کا اس نئی فکر سے بھڑکنا فطری ہے۔“

میں نارنگ سے صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ جہاں تک آزاد اور کشادہ سوچ کا تعلق ہے تو حافظ، اقبال کو ہضم نہیں ہو سکے جو اسلامی آئیڈیولوجی کے اسیر تھے۔ کبیر اور میر ابائی کو پوری سنان دھری آئیڈیولوجی آج تک قبول نہیں کر سکی۔ منٹو اور بیدی کو ترقی پسند ہضم نہیں کر سکے کیونکہ فنکارانہ تخیل زندگی کی جن صداقتوں کا احاطہ کرتا ہے وہ تو کسی بھی مذہبی اخلاقی اور فلسفیانہ نظام میں سما نہیں سکتیں۔ آپ کیوں فنکار سے مطالبہ کرتے ہیں کہ تجھے فنکار بننے کے لیے مارکسزم یا اسلامزم یا ہندو تو کا حامی بننا پڑے گا۔ تینوں کا بلکہ دنیا کی ہر آئیڈیولوجی کی طاقت اقتدار اور جبر کا بھانڈا پھوٹتا ہے تو صرف ادب اور آرٹ کی دنیا میں پھوٹتا ہے۔ ترقی پسندوں نے جس طرح روسی کمیونزم کی چیرہ دستیوں کی پردہ پوشی کی اور ان کے درباری شاعروں کا رول نبھایا اس کے خلاف جدیدیت شدید ردِ عمل تھی۔ اور اس ردِ عمل کا ثمر یہ ہے کہ فنکار کسی بھی آئیڈیولوجی کا حلقہ بگوش بنے بغیر پوری ذہنی آزادی، درد مندی، اور زمینی اور آسمانی خداؤں کے خلاف مکمل باغیانہ رویہ کے ساتھ زندگی کے دکھ سکھ اور طریقہ اور المیہ کی بات کر سکتا ہے۔ وہ اپنی آنکھ سے دنیا کو دیکھ سکتا ہے اور اس کی تفہیم اور تعبیر کے لیے اپنی بصیرت اور صواب دید سے کام لے سکتا ہے۔

منٹو، راشد، اختر الایمان، مجید امجد اور جدید فنکاروں نے یہی کیا۔ ادب میں قدر فنکار کی نظر کی ہے جو اس کی اپنی بھی ہو سکتی ہے۔ اور دوسروں کے مستعار نظریہ سے کہیں زیادہ آفاقی ہمہ گیر، عمیق، بصیرت افروز، اور درد مندانہ ہو سکتی ہے۔ کیونکہ فنکار زندگی کو کلیت اور اصلیت میں دیکھتا ہے اور اس کے ہر المیہ اور طریقہ کا شاہد ہے۔ چاہے وہ تاریخی ہو یا انفرادی۔ یہ نظر نقاد کے

پاس نہیں ہوتی اور اگر ہوتی ہے تو بڑے فنکاروں کی عطا ہوتی ہے۔ اسی لیے تنقید وہی بڑی ہوتی ہے جو ادب سے جنم لیتی ہے، کمیٹیڈ ادب کو جنم دینے والی نظریاتی تنقید اگر فلسفہ میں کالعدم نہیں ہوتی تو پمفلٹ بازی میں تباہ ہوتی ہے۔

ترقی پسندوں کی طرح نارنگ کی کٹ منٹ کی باتیں بھی ان فنکاروں کے دلوں میں جو روشن ضمیر، روشن خیال، انسان دوست، فاشزم دشمن اور باغی بلکہ انارکسٹ ہیں احساس جرم پیدا کرنے کی ایک کوشش ہے۔ کیوں کہ مارکسیوں کا وطرہ رہا ہے تنگ نظر مولویوں کی مانند کہ جو ان کے ساتھ نہیں وہ ان کا دشمن ہے یا گمراہ ہے۔ تیسری دنیا کی زبانوں حالی کے نام پر ہمدردی وصول کرنا بھی اب بہت سستا اور زنگ آلود، تھکنڈہ رہ گیا ہے۔ پورا مشرق ہو یا افریقہ یا تیسری دنیا وہ ایسے مسائل کا شکار ہے، جن پر ایک لاکھ ٹن کاغذ سیاہ کرنے کے باوجود ان کا کوئی حل کسی کو نظر نہیں آتا۔ اسی لیے آج کا فنکار کہتا ہے کہ میں خدا نہیں ہوں کہ پوری دنیا کو چلانے کا ذمہ لوں۔ لیکن وہ جو فنکار نہیں اس کے لیے یہ دعویٰ مشکل نہیں کہ میں مارکسی ہوں جو خدا سے بھی بڑی طاقت ہے کیونکہ خدا کی لکڑی میں آواز نہیں ہوتی خدائی فوجدار کی لکڑی میں ہوتی ہے۔

مابعد جدیدیت کی باتیں کرنے والوں کو پتہ تک نہیں کہ ٹی وی نٹ ورک۔ کمپیوٹر، اور الیکٹرونک عہد کی فکر اب ٹکنولوجیکل عہد کی فکر سے بھی مختلف ہو گئی ہے، اور اب انیسویں صدی کا مارکسزم تو ابتدائی صنعتی دور کا فلسفہ تھا۔ اس فلسفہ پر سقوط روس تک کوئی اضافہ نہیں ہوا کیونکہ وہ ایک آمر اور جابر ریاست کے جبر، پروپیگنڈہ اور خریدی ہوئی یا سنگینوں کی نوک پر لکھوائی ہوئی سکالر شپ کا شکار رہا۔ نارنگ آج مغرب کے نئے مارکسیوں کی مثالیں دیتے ہیں۔ مغرب میں تو ہر خیال کو سکتہ چلتا ہے۔ آدمی غریبی پر کتاب لکھتا ہے اور کروڑ پتی بن جاتا ہے۔ ساختیات رد تشکیل اور مابعد جدیدیت کے خلاف بھی تو وہاں زبردست رد عمل ہے جو مارکسزم کو بھی ملیا میٹ کرتا ہے اور یہ رد عمل نظریاتی نہیں ہے فنکارانہ ہے۔ وہاں فنکار کہہ سکتا ہے اور کہتا ہے جو یہاں کا فاروقی اور نارنگ کے آستانوں کا جبہ سا فنکار کبھی نہیں کہہ سکتا کہ میں اپنی فکر، مشاہدے، تجربہ، زبان تنگ اور اظہار بیان موضوع اور مسائل کے انتخاب میں آزاد ہوں۔ ایسا نہ ہوتا تو آج پورا مغرب بھی اردو کے ایوانوں کی طرح سٹاٹوں کا ہولناک منظر پیش کرتا۔ وہاں تخلیق کے ہنگامے، گہما گہمی، اور چہل پہل ہے کیونکہ فنکار کا اپنے ماحول، اپنے گرد و پیش، اور ہر آن بدلتی دنیا سے رشتہ تخلیقی، اور تخیلی اور جدلیاتی ہے، اور کسی نظریہ کا محتاج نہیں۔

نارنگ ایڈورڈ سعید کی مثال دیتے ہیں۔ انھیں ایڈورڈ سعید کا وہ مضمون پڑھنا چاہیے جس میں اسلامی ممالک کی بنیاد پرستی اور آئنگ واد کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ پاکستان کی بنیاد میں،

ایران کے انقلاب میں اور دوسرے ممالک کی دہشت گردی میں وہی سیاست کام کر رہی ہے جس کی اساس اسلامی آئیڈیولوجی پر تھی۔ اسلام کی طرح ہندو تو کو بھی آج تک ایک سیاسی طاقت کا روپ دیا جا رہا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ان مسائل پر ہمارے یہاں اور دنیا بھر میں دانشورانہ مباحث نہیں ہوتے۔ لیکن ان میں ان لوگوں کو کیا دلچسپی جن کے ہاتھ میں بندوق ہے۔ جو ایکٹوسٹ ہیں یا پھر جو صرف ادب کے مولوی ہیں۔ ان کی فکر کے پیانے تو طے ہو چکے۔ ان کے لیے صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ میں مارکسٹ ہوں، میں مسلمان ہوں اور مجھے اس پر فخر ہے۔ گروے کہو کہ میں ہندو ہوں۔ میرا سیدھا سوال ہے ان لوگوں کو ادب سے کیا لینا دینا۔ پہلے بھی انھوں نے پمفلٹ بازی کی تھی، اب بھی کر رہے ہیں۔ نارنگ کی پمفلٹ کا ایک نمونہ دیکھیے۔ وہ لکھتے ہیں۔ ”مجھے نہ چودھراہٹ کا شوق ہے نہ لیڈری کا نہ ادبی اسٹبلشمنٹ بنانے کا۔ مزاجاً میں ان باتوں سے نفور ہوں، ایسا ہوتا تو میں بھی دس بیس برس پہلے رسالہ نکال چکا ہوتا۔ بیوی کا زیور بیچ بیچ کر اس کو زندہ رکھتا، ملکوں ملکوں ایجنٹ مقرر کرتا اور پیٹرو ڈالر اور پاؤنڈ سٹرلنگ کے کھاتے کھولتا اور ہر سال امریکہ کینڈا خریدار بنانے اور چندے اُگانے جاتا اور تاثر یہ دیتا کہ میں جاہلوں کی تربیت کرنے جا رہا ہوں اور اردو کی نسلوں پر احسان کر رہا ہوں میں نے تو زندگی بھر جو بھی کیا گھائے کا سودا کیا۔“

اس پیرا گراف کا ہر لفظ جھوٹ ہے اور ایسے جملے تو شاہ دولا کے چوہے بھی لکھ سکتے ہیں۔ میری کتاب فکشن کی تنقید کا المیہ، جس کے نارنگ بڑے مداح ہیں اور وجہ ظاہر ہے، اس میں میں نے فاروقی کی فکشن پر تنقید کا کچا چٹھا ایک کر دیا ہے لیکن اس میں محولہ بالا قسم کا ایک بھی جملہ نہیں ہے کہ مذکورہ مضمون پر میں نے چار مہینے محنت کی، تین مرتبہ دہرایا اور لگ بھگ بیس پچیس کتابوں کا مطالعہ کیا۔ فاروقی نارنگ کو کم علم بلکہ جاہل کہتے ہیں۔ نارنگ کی رائے ادھر ظاہر ہے۔ یہ اس عہد کے اردو کے عظیم ترین نقادوں کے نظریاتی اختلافات کی ایک مثال ہے جس سے اردو تنقید کے معیار کا پتہ چلتا ہے۔

اور میری جان زبیر! گو تمھارے سر پر تال نکل آئی لیکن نظریات کی جوئیں پالنے کی بدعادت سے تم بھی تو بچ نہیں سکے۔

ریاض احمد کا نہایت ہی لچر اور صحافیانہ مضمون چھاپ کر تم نے مدیرانہ صوابدید کا ثبوت نہیں دیا۔ کیا فاروقی، یہ فدوی اور دوسرے سینکڑوں لکھنے والے چونکہ مارکسسٹ نہیں اس لیے فاشٹ ہیں، فرقہ پرست ہیں، کمزوروں اور غریبوں، عورتوں اور بچوں پر کیے جانے والے مظالم میں شریک ہیں یا ان کے خاموش تماشاخی۔ کیا ہم سامراجی ایجنٹ ہیں، امریکی سرمایہ کے خریدے ہوئے ہیں نئی تھیوری کے مبلغ ہیں۔ پیٹرو ڈالر کون منگاتا ہے، امریکہ اور خلیجی ریاستوں کے چکر کون

لگاتا ہے، راک فیلر فاؤنڈیشن کی اسکارشپ کے ملتی ہے، انعامات اور اکرامات سے کون نوازے جاتے ہیں، سیمینار کے نام پر اپنے حواریوں کے اجتماع کون کرتے ہیں، علی صدیقی کی کروڑوں روپیے کی کانفرنسوں میں ایک ایسے آدمی کی، جس کا تعلق ادب الجاہلیہ سے ہے، جوتیاں کون سیدھی کرتا ہے۔ ہمارا گناہ صرف یہ ہے کہ ہم خاموش بیٹھے یا تو راشد اور فیض کو پڑھتے ہیں۔ یا منٹو کی رنڈیوں پر مضامین لکھتے ہیں۔ پھر ہمارے گلے میں وہ تعویذ کیوں لٹکایا جاتا ہے جو ان حروف کے اعداد سے لکھا گیا ہے جن کے ذریعے فرانس میں کمیونسٹوں کی الیکشن میں جیت، چچی گوارا کی برسی اور علی سردار جعفری کے گیان پٹھ انعام کے منوہ جاں فزا سناے گئے ہیں۔ سچ بات یہ ہے کہ کمیونسٹوں اور مولویوں کا پورا طائفہ فنکاروں کو چین سے جینے دینا نہیں چاہتا اور جب وہ کامیاب ہوتا ہے یعنی اشتراکی ریاست اور نظام مصطفوی قائم کرتا ہے تو اس کا پہلا نشانہ فنکار اور عورت ہوتی ہے کیونکہ وہ آزاد مشربی کا دشمن ہے۔ بھاجپا کو ہندو راج قائم کرنے دو۔ عورتیں سستی ہوں گی اور فنکار سولی پر چڑھائے جائیں گے کیونکہ فنکار ہمیشہ ستم رسیدوں کے ساتھ رہے ہیں۔

اردو میں جدیدیت کا، شب خون کا، فاروقی کا اور ان کے ساتھ نارنگ، شمیم حنفی، فضیل جعفری، اور دوسرے بہت سے نقادوں کا جن میں یہ احقر صرف تالین میں ہے (اسی لیے ہر ایک کی جوتیاں اسی کے سر پر رکھتا ہے اور جو تم پیزا کرتا ہے) ہم سب کا کارنامہ یہ تھا کہ ادب کو ادب کے طور پر دیکھنے کا سلیقہ پیدا کیا اور تخلیقی تجربات کے باب واکے۔ یہ جو نارنگ الزم لگاتے ہیں کہ اردو میں جدیدیت مغربی وجودیت کی اترن اور خالص ہیئت پسندی تھی جس نے ادب کو سماجی ڈسکورس اور سماجی معنویت سے محروم کیا اور اب نئی نسل اسے دوبارہ قائم کر رہی ہے تو عرض ہے کہ سماجی معنویت کی سب سے زیادہ بحث اس خاکسار نے کی ہے اور لکھا بھی انھیں ادیبوں، شاعروں اور افسانہ نگاروں پر جن کے یہاں سماجی ڈسکورس تھا۔ مثلاً حالی، بیدی، منٹو، راشد، مجاز، وغیرہ وغیرہ۔ لیکن میں نے جدید افسانہ کو ایک قلم مستر کیا۔ اور جدید نقادوں کے خلاف یہ شمول فاروقی اور نارنگ ہمیشہ برسر پیکار رہا۔ میری ان متضاد حرکات کا جو اگر دھاندلی پن نہیں تھیں، جواز کیا تھا۔ صرف یہ کہ اگر آرٹ کا فارم درست نہیں، افسانہ کی ہیئت ٹھیک نہیں، اظہار و بیان اور وضعی رشتوں کے ساتھ فنکار کا برتاؤ سلیقہ مندانہ نہیں تو سماجی معنویت بھی غارت ہوتی ہے۔ اگر فارم یا ہیئت ناقص ہے تو افسانہ میں خام کارانہ رومانیت، سچی جذباتیت، خطابت اور نعرہ بازی، کرافٹ اور صنعت کاری اور واضح منصوبہ بندی پیدا ہوتی ہے۔ جو آرٹ نہیں KITCH ہے۔ اول الذکر معائب کرشن چندر اور احمد عباس کے یہاں اور موثر الذکر معائب بلراج مین را اور انور سجاد کے یہاں پیدا ہوئے جن کے مدح خوانوں میں باقر مہدی اور فاروقی جیسی دو متضاد شخصیتیں تھیں۔ اور دونوں

کے خلاف مجھے لڑنا پڑا۔ میں چوکی نہیں بلکہ نان آرٹ کے ہزار کھسی راون کے خلاف ہزار کھسی لڑائی لڑتا رہا ہوں اور اس پورے انتشار میں میں نے اگر اپنا فکری ارتباط قائم رکھا تو اس کا سبب صرف یہ تھا کہ میں نے ادبی نظریات کی پھسلتی زمین کی بجائے ادبی تجربات کی پائدار زمین پر قدم جمائے رکھے۔ میں بہت عملی، عام پسند، عقل عامہ، رکھنے والا ادب کا نشاط جو قاری تھا اور آج بھی ہوں۔ مجھے نظریاتی علم برداری اور چودھراپن کے سہارے لے کر اپنی عظمتوں کے جھنڈے نہیں گھاڑنے تھے۔ مجھے فاروقی پر بھی اعتراض تو یہی ہے کہ انھوں نے ہمیشہ ہیست پسند تنقید کے پورے امکانات کو کھنگالا نہیں جو نظم و افسانہ کی ہیستی ساخت کے جزر و مطالعہ کے ذریعہ موضوع کی سماجی نفسیاتی اور اخلاقی معنویت کی پر تیں کھولتی ہے۔ افسانوں اور نظموں کے جو تجزیاتی مطالعے میں نے پیش کیے ہیں وہ اسی ناقدانہ رویہ کا نتیجہ ہیں۔ تاریک مغربی وجودیت کی اترن کی بات کرتے ہیں۔ ان کے چاغوزے وجودیت کی داخلیت پسندی، مریضانہ ذہنیت اور سماج اور سیاست سے الگاؤ کی بات کرتے ہیں۔ ان بے وقوفوں کو (میرا مطلب تاریک نہیں چاغوزوں سے ہے) پتہ نہیں کہ مارکسزم کٹ منٹ اور سماجی اور سیاسی معنویت کا سب سے زیادہ ذکر تو مغرب کے وجودی ادب کے سلسلہ ہی میں ہوتا ہے۔ اور سارتر اور کاہو، اور سائمن دی بوائٹر کا پورا لٹریچر سماجی اور سیاسی ڈسکورس قائم کرتا ہے۔ دراصل یہ لوگ وجودی ادب کی ابجد سے بھی واقف نہیں ہیں۔ وجودیت نظریہ نہیں فلسفہ ہے اور شکسپئر اور دوستووسکی سے لے کر بیکٹ اور موسل تک کے ادب میں وجودی تخیل کی عکس ریزیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔

تاریک فاروقی کے بارے میں لکھتے ہیں۔ "موصوف جدیدیت کے نام پر روایتی کلاسیکیت کے منافع بخش کاروبار میں لگے ہوئے ہیں۔" یہ پاکسنگ میں ایک اچھا بیج ہے۔ تاریک تو اب یہ بات کہتے ہیں، میں تو پہلے کہہ چکا ہوں کہ علم بیان کے اوراق پارینہ سے فاروقی کو کچھ حاصل ہونے والا نہیں، میں یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ ہیست پسند تنقید کا اطلاق فاروقی نے نظمیہ شاعری کی بجائے غزل پر کیا۔ جس کے مفرد اشعار صنعت کاری کا نمونہ تو پیش کرتے ہیں لیکن نظم کی ہیستی ساخت میں استعاراتی اور علاقائی درو بست کا وہ التزام ہوتا ہے جس کے تجزیہ میں ناقدانہ تابغہ کے جوہر کھلتے ہیں۔ پھر فاروقی رعایت لفظی کے چکر میں ایسے پھنسے کہ غزل کا دائرہ بھی رنگ ناخیت میں محدود ہو گیا اور انھیں اچھے اور برے شعروں کی تمیز بھی نہ رہی جس کی طرف مرحوم محمود ایاز، مغنی تبسم نے اشارہ کیا تو فاروقی بہت چراغ پا ہوئے۔ بات وہی ہے جو میں نے کہی کہ فاروقی کے حوصلے ادبی نقاد بننے کے کم از کم عالم و فاضل بننے کے زیادہ تھے۔ یہی بات تاریک کے لیے بھی کہی جاسکتی ہے۔ ان کے کام کا آغاز اردو مثنویوں کے ہندستانی مآخذات سے ہوتا ہے۔ اس کے

بعد ان کے ہاں جو مضامین ہیں وہ اسلوبیات پر ہیں۔ جن کی فہرست یہ ہے (۱) اسلوبیات میر (۲) اسلوبیات انیس (۳) اسلوبیات اقبال (۴) صوتیاتی نظام (۵) صرفیاتی اور نحویاتی نظام (نظر یہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں) خواجہ حسن نظامی کی نثری ارضیت۔ ذاکر صاحب کی نثر۔ میرا خیال ہے ان مضامین کا تعلق بھی دقیانوسی کلاسیکیت سے ہے، جب ترقی پسند تحریک کے شباب کا زمانہ تھا اس وقت سید محمد عقیل اردو مثنویوں پر اور قمر رئیس پریم چند پر پی ایچ ڈی کر رہے تھے۔ پھر نارنگ نے کر خنداری اردو میں تحقیق کی اور وسکانسن میں امریکنوں کو اردو پڑھائی جو نہایت ہی غیر تخیلی اور مد زسانہ کام تھا یعنی اس میں اردو کے گریجویٹ اور پوسٹ گریجویٹ طلباء کو ادب پڑھانے کا چیلنج بھی نہیں تھا۔ پیشہ میں عیب نہیں نہ دو فاروقی کو نام، لیکن میں دوں گا کہ صبح سے شام تک زندگی کے قیمتی سال ذاکر کے نظام کو ٹھیک کرنے میں گنوائے اور اگر نہیں تو کیا آفس میں بھی وہ وہ فیکسپر ہی پڑھا کرتے تھے۔ جب ترقی پسندی کے شباب کا زمانہ تھا تو یہ خاکسار بمبئی کی جاگتی جھمگاتی سڑکوں پر آوارہ پھرتا تھا۔ اور یہی زمانہ پنگوئن کی کتابوں کا حیرت ناک دور تھا کہ دور روپیے میں دوستوؤسکی اور ٹالسٹائی مل جایا کرتے تھے۔ بیوٹڈی کانفرنس میں جب دیویندر اتسر سے پہلی بار ملاقات ہوئی تو ہماری عمریں بیس بائیس کے ہیر پھیر میں ہوں گی اور اتسر جب سارتر اور کامیو اور وجودیت پر بات کرتا تو میرے لیے یہ باتیں الہام والیاں تھیں۔ میں کہتا یہ چاہتا ہوں کہ ہم عصر منظر میں جینا ایک نقاد کی ذہنی تربیت کے لیے بہت ضروری ہے۔ یہ تربیت درس گاہوں میں نہیں تخلیقات، میلانات، رجحانات اور تحریکات کی آندھیوں کے درمیان ہوتی ہے۔ فاروقی اور نارنگ دونوں کلاس روم کے آدمی ہیں۔ جدیدیت کے علم برداروں کے طور پر انھیں جو ناقدانہ معاملہ اپنے وقت کے اہم مسائل کے ساتھ کرنا چاہیے تھا وہ انھوں نے نہیں کیا۔ اپنے مطالعہ اور اپنی تحریروں میں ان کے یہاں وہ بے ساختگی اور برجستگی نہیں جو عصری اور کلاسیکی ادب سے زندہ اور توانا رابطہ پیدا کرنے سے ہوتی ہے۔ شعر شور انگیز ہو یا ساختیات دونوں میں ادب کے روح پرور مطالعہ کی بجائے کلاس روم کی بو بھری ہوئی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ دونوں کا ادب کی طرف رویہ شوقیہ نہیں، پیشہ ورانہ اور منصوبہ بند تھا۔ اسی لیے وہ جدید فنکاروں کے ساتھ انصاف نہیں کر سکے۔ ترقی پسند نقادوں کو بھی اپنے علم اور عظمت چودھراہٹ اور اسٹبلشمنٹ کے جھنڈے گاڑنے تھے وہ اپنے فنکاروں کے ساتھ بھی انصاف نہ کر سکے۔ عصمت بیدی اور مثنوی پر لکھتے تو ان کی تنقید کی آزمائش بھی ہوتی اور ان کی تنقید بڑی تخلیقات کے ذکر سے فکر و نظر کی عظمت بھی پاتی۔ فاروقی اور نارنگ نے جدیدیت کا چیلنج قبول نہیں کیا۔ میر ہوں یا اسلوبیات، عصری ادبی مسائل سے آنکھیں چار نہ کرنے اور اپنی ایکسپریٹائز میں پناہ گزینی کے بہانے ہیں۔ نقاد تو احتشام حسین، آل احمد سرور،

عسکری اور سلیم احمد تھے۔ ان کی تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ وہ شوقیہ ادب پڑھتے تھے اور شوقیہ مضامین لکھتے تھے۔ بے شک ان کے فکری اور دانشورانہ سروکار تھے۔ لیکن ان کے یہاں خود رائی کا وہ غلطہ نہیں تھا کہ صرف انہیں پر ادبی صداقتوں کا نزول ہوا ہے۔ سرور صاحب اور احتشام حسین کا کارنامہ یہ ہے کہ ان کی تنقیدیں پڑھ کر قاری کو احساس ہوتا ہے کہ وہ بھی ادب کے متعلق اس طرح گفتگو کر سکتا ہے۔ اسی لیے ان دونوں نے نئی تنقید کی روایت قائم کی اور بیسیوں کو نقاد بنایا۔ شعر شور انگیز جیسی کتاب لکھنے کی خواہش اور ترغیب کس میں پیدا ہو سکتی ہے۔ یہ چاول پر قل ہوا اللہ لکھنے کا کام ہے جو آدمی چاول کے گودام میں بیٹھ کر نہیں کرتا۔

نارنگ سماجی معنویت کی مالا جیتے ہیں لیکن شاعر ار فنکار کے لیے تو صدیوں سے یہ بات کہی جاتی ہے کہ شاعر ٹھہری نظر سے زندگی کو دیکھتا ہے اور مکمل زندگی کو دیکھتا ہے۔ ایلٹ کا مشہور قول ہے کہ شاعر جب خود کو لکھتا ہے تو پورے عہد کو لکھتا ہے۔ ورڈز ورتھ تو شاعری کو انسانیت کا خاموش اداس سنگیت کہتا ہے۔ شاعری لفظوں کے ذریعہ کی جاتی ہے اور الفاظ زبان کا حصہ ہیں، شاعری شاعر کی تخلیق ہے لیکن زبان تو سماج کی پیداوار ہے۔ ہاں بعض حالات میں فنکار اور سماج کے بیچ فاصلے پیدا ہو جاتے ہیں، کیوں اور کیسے۔ ان مسائل پر بحث فاروقی اور نارنگ نے نہیں کی اس خاک سار نے اپنے مضمون ”اے پیارے لوگو“ میں کی ہے کیوں کہ میں ادبی مسائل پر سوچا کرتا تھا اور ادبی نظریات جو مانگے ہوئے اور سیاسی مصلحتوں سے خالی نہیں ہوتے ان کے جھنڈے لے کر گھوما نہیں کرتا تھا۔

فاروقی اور نارنگ واقعی فکشن کے اچھے قاری ہوتے تو علامت پسندی کی خاطر حقیقت نگاری جو فکشن کا جزو لاینفک ہے کی اس بے دردی سے گردن نہ مارتے۔ ان دونوں نے بڑی سفاکی سے چھری پھیری سے فکشن کی شرگ پر اور آج بھی ان دونوں کو اپنے کیے پر افسوس نہیں ہے۔ لیکن چونکہ دونوں میں ٹھن گئی ہے اس لیے ایک دوسرے کو الزام دیتے ہیں کہ افسانہ سے زندگی کا خون بہت بہہ گیا، اور وہ محض تجرید رہ گیا۔ میں علامتی، تمثیلی اور تجریدی افسانہ کے خلاف نہیں تھا گو میں حقیقت پسند فکشن کا قاری تھا اور ہمیشہ کہتا رہا کہ حقیقت نگاری کے بغیر ناول اور افسانہ زندہ نہیں رہ سکتا۔ میں علامتی اور تمثیلی فکشن کو بھی اپنی حدود میں قبول کرتا تھا اور میں نے یہ احتمانہ بات کبھی نہیں کہی کہ علامتی افسانہ سماجی معنویت سے عاری ہوتا ہے۔ میرا تو جھگڑا یہ تھا کہ علامتی افسانہ کے نام پر ہمارے ہاں خلیل جبرانیٹ اور ٹیگوریت اور ادب لطیف پیدا ہو رہا ہے۔ میں سریندر پرکاش، اور انتظار حسین کا ہمیشہ مداح رہا۔ لیکن فاروقی اور نارنگ اس وقت بھی جس قسم کے نان آرٹ کو حد درجہ ناکارہ ادب کو اردو قارئین کے سر، جدیدیت اور نئی فنکاری کے نام پر

منڈھ رہے تھے وہ مجھے قبول نہیں تھا۔ میرا معاملہ بالکل بایولوجیکل ہے کہ جو عورت مجھے پسند نہیں میں اس کے ساتھ سو نہیں سکتا۔ اور جو یرقانی اور برقانی ناول اور افسانہ مجھ میں حرارت نہیں پیدا کرتا اسے میں خواب گاہ کی کھڑکی سے باہر پھینک دیتا ہوں۔ اچھی کتاب کی تعریف اس سے بڑھ کر اور کیا ہو سکتی ہے کہ اسے پڑھ کر ایک وجد ایک نشہ ایک دیوانگی کی کیفیت طاری ہو جائے۔ یہ آل احمد سرور کا اسلوب ہے جس سے وہ لوگ بارہ پتھر دور رہتے ہیں جن کے نزدیک ادب فرزانگی ہی فرزانگی ہے، شیریں دیوانگی نہیں۔ غرض یہ کہ جدید افسانہ میں مسئلہ سماجی معنویت کا اتنا نہیں تھا جتنا کہ اچھے اور خراب آرٹ کا تھا جس کی پرکھ میں تنقید کے یہ دونوں تئیں مار خاں ہمیشہ ناکام رہے، اور آج بھی ہیں اور ہمیشہ رہیں گے کہ زبان اور شاعری کے علاوہ ناول اور افسانہ اور ڈرامہ کا ان کا مطالعہ سطحی ناقص اور محدود ہے۔ میں پوچھتا ہوں قمر احسن کی ”آگ الاؤ اور صحرا“ پر فاروقی نے رطب اللسانی کی جو خراب کتاب تھی۔ اس کی نئی کتاب پر وہ کیوں خاموش ہیں جو خوبصورت افسانوں کا مجموعہ ہے۔ قمر احسن کا یہ مجموعہ غیر معمولی ہے، اس پر سیمیناروں میں کتنی بحث ہوئی مطلب یہ کہ اگر فاروقی سماجی معنویت کے منکر رہے ہوتے تو سردار جعفری، مخدوم، اختر الایمان، محمد علوی، ندا فاضلی، انتظار حسین، سریندر پرکاش، سید محمد اشرف کی تعریفیں نہ کرتے۔

نارنگ کا لایا ہوا نیا فرقہ مابعد جدیدیت ذہن کی آزادی کا مژدہ جاں فزا سنا تا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فاروقی کی جدیدیت نے شعروادب کی ایسی بکتر بند ہیبتی تعریف کی کہ ذہن ان کے نظریہ کا اسیر ہو گیا۔ میں کہتا ہوں لعنت اس تخلیقی ذہن پر جو کسی بھی نقاد کے نظریے کا اسیر ہو جائے آخر ترقی پسندی کے زمانہ میں منشور اور بیدی مار کسی نظریات کی جکڑ بندی سے کیسے آزاد ہوئے۔ اقبال کے بعد مسلمانوں میں اسلامی شاعر کیوں نہیں پیدا ہوئے۔ جب شاعری تک کے اثرات ختم ہو جاتے ہیں تو نظریہ کیا کرے گا۔ بے شک فاروقی اپنی انفرادی حیثیت میں ابہام، پیچیدگی، صنعت کاری، تہہ داری، جتنی کہ ہر قسم کی فنی تجرید پسندی، ندرت اور جدت کے قائل رہے۔ لیکن ظفر اقبال کے ساتھ ساتھ وہ محمد علوی شہر یار اور ندا فاضلی کے بھی چاہنے والوں میں ہیں۔ جدیدیت تو اظہار بیان کی مکمل آزادی کی داعی تھی۔ موضوع کے انتخاب میں کوئی قدغن نہیں تھا۔ اس آزادی کا فائدہ اگر فنکاروں نے نہیں اٹھایا کیونکہ ان میں تخلیقی صلاحیت ہی کا عدم تھی تو اس میں فاروقی کا کیا قصور؟۔ فاروقی قصور وار وہاں ٹھہرتے ہیں اور نارنگ بھی کٹھنرے میں ان کے ساتھ ہیں جب وہ بونوں کو بانس پر چڑھاتے رہے اور خاشاک کے تو دوں کو دامند ثابت کرتے رہے۔ فاروقی کا سب سے بڑا کارنامہ جو میری نظر میں ان کا ادبی گناہ تھا یہی تھا کہ انھوں نے تخلیقی تجربات کو مکمل آزادی دے رکھی تھی۔

باقر مہدی بھی تجرباتی ادب کے بڑے دلدادہ تھے اور اسی لیے میں را اور انور سجاد کے مداح۔ جدید ادب کا دلدادہ ہونے کے باوصف میرا ادبی مذاق کافی کنزرویٹو تھا جس کی بنا پر باقر مہدی نے مجھ پر پیارے دقیانوسی کے عنوان سے خاکہ لکھا تھا۔ باقر کی بڑی خواہش تھی کہ میں ایچ بی جائنسن کو پڑھوں جس نے الگ الگ کارڈ پر ایک ناول لکھی تھی جسے گنجفہ کی طرح پھینٹ کر آپ جس طرح چاہیں پڑھ سکتے تھے۔ میں نے یہ ناول پڑھنے سے انکار کر دیا لیکن کانگریٹ اور سر ریلست شاعری کی ان کے یہاں جو کتابیں تھیں اس سے لطف اندوز ہوتا رہا۔ باقر تو خود کو انارکسٹ کہتے تھے اور اس میں شک نہیں کہ بغاوت کی آخری منزل انارکزم ہی ہے۔ لہذا انارکسٹ کی یہ بات بالکل لغو ہے کہ فاروقی کی جدیدیت نے فنکار سے تخلیق کی جو آزادی چھین لی تھی ان کی منکوحہ مابعد جدیدیت وہ دوبارہ بحال کرے گی۔ بے شک فنکار کو مکمل آزادی ملنی چاہیے۔ لیکن آزادی سے بڑھ کر بھی ایک آزادی ہے جو آزادی کو استعمال نہ کرنے کی آزادی ہے۔ یعنی آزادی فنکارانہ ڈسپلن کا سرچشمہ ہے۔ فنکار کو آزادی ہے کہ وہ آزاد غزل اور تجریدی افسانہ لکھے لیکن وہ اس آزادی کا استعمال نہ کرنے میں بھی تو آزاد ہے۔ ہم ایسے فنکاروں کی قدر کیوں نہیں پہچانتے۔ انعام لینا بری بات نہیں۔ مبارک سلامت۔ لیکن سارتر اگر ایک کروڑ کا انعام نہیں لیتا تو اس کی قدر ایک کروڑ سے ایک روپیہ زیادہ ہوتی ہے۔

دراصل انارکسٹ اور فاروقی اردو تنقید کے وہ جڑواں بچے ہیں کہ جڑے ہوئے ہوں تو لگاؤ ہے الگ ہو جائیں تو لاگ ہے، لیکن رشتہ برقرار ہے۔ چنانچہ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ دونوں زبان اور اسلوبیات کے تھنوں پر پلے، جدیدیت کے عہد میں جواں ہوئے۔ دونوں کو ایک ساتھ عظمت کا ہوکا ہوا اور ایک ہی وقت میں دونوں کو شہرت کی کتیا نے کاٹا۔ ذہن، علم اور شخصیت کے اعتبار سے دونوں میں یگانگت اتنی ہے کہ ان کی چشمک، اردو ادب کی تاریخ کا سب سے زیادہ بے کیف، بے لطف اور بیزار کن معرکہ بن گئی ہے۔ ہماری حالت اس صاحب خانہ کی ہو گئی ہے جسے سمجھ ہی نہیں پڑتی کہ اس کا کانا باورچی کافی باورچن کے ساتھ آنکھ لڑا رہا ہے یا آنکھ دکھا رہا ہے یا آنکھیں چار کر رہا ہے یا دو کر رہا ہے۔ پتہ نہیں چلتا کہ دونوں کتنے گتھا ہو رہے ہیں یا معانقہ کر رہے ہیں۔ چاہے ہم یہ نہ دیکھ پائیں کہ عظمت کی اس ڈربئی ریس میں کس کا گھوڑا آگے ہے لیکن یہ تو صاف نظر آتا ہے کہ نہ تو ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں۔ یہ ان لوگوں کو نظر نہیں آئے گا جو اردو تنقید کے سقراط اور بقراط پر نازل ہوئے آسمانی صحیفوں کو ناظرہ پڑھتے ہیں اور معانی سے کوئی سروکار نہیں رکھتے۔ اس معرکہ میں نہ تو غالب کے پرزے اڑتے ہیں نہ شمشیر کا عریاں ہونا عید نظارہ بنتا ہے۔ وجہ صاف ہے کہ دونوں کے بیچ عقائد کا بھی ایسا فرق نہیں کہ شیعہ سنی ہو جائے۔

دونوں کی جھڑپ پر جلیکسن کا ورد ہے اور دریدہ پر درد دونوں بھیجتے ہیں۔ دونوں کے جگرہ تنقید اپنے ہی نام کے ذکر جلی سے گونجتے ہیں اور دونوں کے یہاں جس دم کا ایک سا عالم طاری ہے۔ اگر عقائد کا فرق ہے بھی تو فرق یدین اور آمین بالجبر سے زیادہ نہیں جس میں فانی الادب لوگوں کو کوئی دلچسپی نہیں۔ کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ ملتیں رسوم و قیود سے پیدا ہوتی ہیں اور جب مٹ جاتی ہیں تو اجزائے ایماں ہو جاتی ہیں۔ ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت کے مٹنے کے بعد جو چیزیں بچ جاتی ہیں وہی ادب کا ایمان ہوتی ہیں یا زیادہ سکولر اور دیوندراسر کے لفظوں میں کہیں تو ادب کی آبرو ہوتی ہیں۔

بہر حال اب فاروقی کو برلاسینہ کا پانچ لاکھ کا سرسوتی انعام مل گیا تو ان کا وزن بھی تاریک کے پدم شری کے ہم وزن ہو گیا۔ ساجتہ اکاڈمی کا انعام تو فاروقی کو اپنی ایک چھوٹی تقطیع اور اہم مضامین کی کتاب پر اس وقت ملا تھا جب تاریک اکاڈمی کے کرتادھرتا تھے اور فاروقی کے دوست۔ اپنی ساختیات والی کتاب پر انعام کے لیے تاریک کو کسی دوست کی ضرورت نہیں تھی کیونکہ اکاڈمیاں وہ اپنی پتلون کی پچھلی جیب میں لیے پھرتے ہیں۔

انعامات اور اکرامات کے علاوہ ان دونوں نقادوں پر پی ایچ ڈی کے مقالات کا سلسلہ جاری ہے۔ ”شب خون“ میں فاروقی پر مقالے کا اشتہار ہر ماہ نظر نواز ہوتا ہے۔ تاریک کے پاس رسائل نہیں اس لیے وہ ایسی اشتہار بازی کے قائل نہیں۔ وسائل ہیں سوا اشتہار کی جگہ مقالہ ہی منصہ شہود پر جلوہ افروز ہے۔ مجھے اس وقت نام یاد نہیں آ رہا ہے۔ تسخیریں یاد آ جائے تو فٹ نوٹ میں لکھ دین۔ بہار شریف کے کسی شریف زادے نے لکھا ہے اور حق بات یہ ہے کہ بہت خوب لکھا ہے یعنی جہاں تک ڈائریٹ کے مقالات کا تعلق ہے اسے میں اچھے مقالوں میں رکھوں گا۔ مقالہ نگار نے اپنے موضوع سے یعنی تاریک سے انصاف کیا ہے۔ یہ بات تو میں راجندر سنگھ بیدی پر شمس الحق عثمانی کے مقالے کے بارے میں بھی نہیں کہہ سکتا جو انہوں نے تاریک کی نگرانی میں لکھا۔ اور جس سے فاروقی بھی سند لیتے ہیں اور جس کی ناقدانہ اہمیت کے قائل مرحوم محمود ایاز بھی تھے۔ یہ تعریفیں پرستانہ ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ عثمانی، بیدی کے کسی ایک افسانہ کی تفہیم، تعبیر اور تنقید اس طرح نہ کر سکے کہ وہ گنجینہ معنی کا جوہر پاسکے۔ یہ بات میں نے انہیں اس خط میں بھی لکھی تھی جو نذرانہ محبت کے طور پر موصول کتاب کی رسید پر انہیں خلوص و محبت سے لکھا تھا۔ ان تجربات سے اس نتیجے پر پہنچے ہوں۔ نقادوں پر تنقید لکھنا بہت آسان ہے فنکاروں پر لکھنا بہت مشکل۔ ایک بار علی سردار جعفری نے وزیر آغا پر انور سدید کی لکھی ہوئی کتاب مجھے دکھائی اور بڑی حسرت سے کہا کہ ہمارے یہاں شاعروں پر ایسا کام کیوں نہیں ہوتا۔ میرا پھر وہی جواب تھا شاعری پر تنقید نکتہ نچی اور نکتہ

آفرینی کی متقاضی ہے جو مشکل کام ہے جب کہ نقاد کے یہاں تصورات اور نظریات بنے بنائے مل جاتے ہیں جن پر حاشیہ آرائی مشکل نہیں۔ ”افکار“ کے سردار جعفری نمبر کے کمزور ترین حصے اس کے تنقیدی مضامین ہیں اور خوبصورت ترین حصہ سردار کی نظموں کے علاوہ ان کے مضامین اور مصاحبے ہیں۔ حاصل کلام یہ کہ تنقید میں بھی ہم نقادوں کا ہی حق ادا کرتے ہیں، فنکاروں کا نہیں، اس سے تو یہی بات سچ ثابت ہوتی ہے کہ ہمارا دور تنقید کا ہے تخلیق کا نہیں اور یہ کوئی دل خوش کن بات نہیں بلکہ الم ناک صورت حال ہے۔ کیا وجہ ہے کہ جتنے اچھے مضامین ہم نے فاروقی اور نارنگ پر لکھے اتنے اچھے سردار جعفری، راشد، بیدی یا منٹو پر نہیں لکھ سکے۔

پروفیسر عبدالحق کی مرتبہ کتاب ”ارمغان نارنگ“ کو دیکھیے۔ حسن صورت اور حسن معنی کا نادر مجموعہ ہے۔ مجھ جیسے لوگوں کو تو خود پر ایسی کتاب کا خواب دیکھنا حسینہ عالم کو نکاح میں لانے کی آرزو کے مترادف ہے۔ اتنی دیدہ زیب کتاب کو پڑھ کر ساقی بک ڈپو دہلی کی چھپی ہوئی منٹو کے افسانوں کی کوئی کتاب ہاتھ میں لیتا ہوں تو لگتا ہے کہ کسی قتالہ عالم کی جہمگاتی خواب گاہ سے نکل کر کسی نکیائی کی گندی غلیظ کوٹھری میں داخل ہو رہا ہوں۔ یہ بھی تنقید کی تخلیق پر برتری کا ثبوت ہے بے شک یہ تنقید کا دور ہے اور یہ عہد فاروقی اور نارنگ کے نام لکھا گیا ہے۔ دوسرے نقاد تو ان کے باراتیوں میں بھی نہیں بلکہ ان پھٹے حال چاکروں جیسے تکتے ہیں جو سر پر ٹیگیں کی بتیاں لے کر چلتے ہیں جن کی روشنی میں ان دولہوں کے سہروں کے پھول جہمگاتے ہیں۔ خاں ساراس بیکار سے نئے گیا کیونکہ اپنی تنقید کے تانگے میں منٹو اور بیدی کی عورتوں پر ہاتھ صاف کرتا رہا۔ ادب میں بھی کوٹھوں کی ہیرا پھیری کی لت آدمی کو دربارداری کی بے کیف زندگی سے بچائے رکھتی ہے۔

دربار داری اور شخصیت پرستی ہماری کھنٹی میں پڑی ہوئی ہے۔ تملق پیٹنگی ذہنی نشوونما کی راہ کا سب سے بڑا روڑا ہے۔ ادب میں فاروقی اور نارنگ کا وہ غلغلہ رعب اور دبدبہ ہے کہ ان کے نام سے بحر و بر کانپتے ہیں۔ رسالہ ”آج کل“ میں تنقید کے پچاس سال پر عتیق اللہ کا مضمون دیکھیے عتیق اللہ وہ نوجوان تھا جس سے میں نے بہت سی توقعات وابستہ کی تھیں لیکن کردار میں صلاحیت نہ ہو تو ذہانت بھی رال ٹپکاتی چا پلوسی بن جاتی ہے۔ ایسے مضامین پڑھ کر لگتا ہے کہ دنیا میں بے عیب ذات تو خدا فاروقی اور نارنگ کی ہے۔ شخصیت پرستی کی اس سے زیادہ شرم ناک مثال اور کیا ہوگی کہ جن خداؤں کو عتیق اللہ پوجتے ہیں فاروقی کے ہاتھوں ان کی شکست و ریخت کو بھی تعبیرات کے مکھم جنگلوں میں بھٹک بھٹک کر جھیل جاتے ہیں۔ جب پورا مضمون مدح کی رال میں لت پت ہو گیا تو رنگینی داماں کے لیے خون کے چھینٹوں کی ضرورت محسوس ہوئی تاکہ یہ بھرم پیدا کر سکیں کہ ان کی ناقدانہ نظر کمزوریوں کا پردہ فاش کر سکتی ہے۔ اس مقدمہ کے لیے ظاہر ہے فدوی کا سرحد ضر

تھا لہذا قلم کیا گیا۔ نارنگ اور فاروقی جیسے بڑے نقادوں کی حرف گیری میں نقصان مایہ اور شامت ہم سایہ کا خوف تھا۔ مجھ جیسے بے سرو ساماں کے ساتھ معاملے میں زیاں تھا نہ سود تھا۔ عتیق اللہ ضرورتوں کے مطابق مقتدر لوگوں کی تعریف میں رطلب اللسان رہے ہیں چاہے وہ قمر رئیس ہوں، محمد حسن ہوں یا اب فاروقی اور نارنگ۔ ایسے لوگوں کی مدح خوانی سے نہ میں خوش ہوتا ہوں نہ حرف گیری سے کبیدہ خاطر۔ دراصل یہ لوگ میرے لیے کوئی وجود ہی نہیں رکھتے۔ فاروقی اور نارنگ کے درباروں کے باہران کی شناخت بھی کیا ہے۔ پچاس پچاس سال کے ہونے آئے کسی ایک شاعر یا افسانہ نگار پر ایک چیز ایسی نہیں لکھ پائے جو اپنا اعتبار قائم کرتی۔ ان کی پہچان صرف اتنی ہے کہ صاحب اقتدار لوگوں کے حواریوں میں ہیں۔ اردو تنقید کا منظر نامہ ہی یہ ہو تو سردار جعفری کو نقاد کہاں سے ملیں۔ جدید افسانہ ہو یا جدید تنقید۔ قاری کے لیے نہیں صرف نقاد کے لیے لکھی جاتی ہے۔ نقاد خوش تو بازی مارلی۔ قارئین جائیں جہنم میں۔

چنانچہ ہمارے یہاں ساختیات پر جو مضامین لکھے گئے ان میں عام قارئین کا کیا عام نقادوں تک کا خیال نہیں کیا گیا۔ اشکال کا یہ عالم ہے کہ ان مضامین کو وہی لوگ پڑھ اور سمجھ سکتے ہیں جو علم رمل یا جفر یا اسی قسم کے کسی اور تانترک علم کا گیان رکھتے ہیں۔ اشکال، تعقید اور گجنگ ایسا کہ لگتا تھا مطالعہ کے کمرے میں بیٹھ کر پڑھنے کے لیے نہیں لکھے گئے بلکہ شمشان میں بھبھوت ملکر آدمی رات کو اگر ان کا جاپ کریں تو شاید کچھ سدھی حاصل ہو۔

نظام صدیقی ہوں یا قمر جمیل، ضمیر احمد بدایونی ہوں یا قاضی افضل ایسی سنگلاخ زبان میں ساختیات پر دھاڑتے تھے گویا یہ شیریں زبان اردو کے نقاد نہیں خوں خوار پہاڑی قبائلوں میں سے ہیں جو بانگڑ بولتے ہوئے میدانِ نقد میں درآئے ہیں۔ ان کے مقابلہ میں نارنگ تو کسی متمدن ملک کے سفیر معلوم ہوتے ہیں۔ خوش پوش، خوش گفتار، شائستگی اور عوامدِ رسم کا مجسمہ۔ نارنگ نستعلیق نثر کے بادشاہ ہیں۔ دوسرے بادشاہ شمس الرحمن فاروقی ہیں۔ خاکسار نے دیکھا کہ تیسرے کی گنجائش نہیں تو چارابرو کا صفایا کر کے قلندر بن بیٹھا۔ بفضلِ خدا اب ہم بھی مجذوب کی بڑ کے بادشاہ ہیں۔ اس بڑ میں خسروانِ نقد کے رموز مملکت کا بیان ایسے ساختہ پرداختہ اشاروں کنایوں میں ہوتا ہے کہ تقریرِ کاملہ عا عتقا ہو کر ہی معنی کا انڈا دیتا ہے۔

آپ کچھ بھی کہیے ساختیات پر نارنگ کی کتاب شاندار بلکہ عہد آفریں ہے، گو آج کل زمانہ اتنا برق رفتار ہے کہ کتاب کے پریس سے باہر نکلنے تک عہد بدل جاتا ہے اور کتابی چہرہ زیور طبع سے آراستہ ہو بھی نہیں پاتا کہ اس پر جھڑپاں نمودار ہو جاتی ہیں۔ چنانچہ ساختیات کے متعلق بھی نارنگ کے دشمنوں کا کہنا ہے کہ مغرب میں ساختیات کا دور 1987 میں ختم ہو گیا۔ راقم

الحروف ایسے لوگوں سے ذرا مختلف قسم کا ہے جنہیں نو خیز نظریوں کے تہمتاے رخساروں سے چوما چائی کی نوشبانہ بد چلیوں کی عادت ہے۔ مجھے تو ڈھلتی شام کا شفق آلودہ چہرہ بھی سحر آگیاں لگتا ہے۔ لہذا نارنگ اور ساختیات میں میری دلچسپی برقرار ہے۔

ساختیات کے ساتھ اب نارنگ کا نام ایسے جڑ گیا ہے کہ بانگڑ بولنے والے قبائلی سرداروں کو لوگ فراموش کر چکے ہیں۔ اس موضوع پر اقلیت کا سہرا بھی نارنگ کے سر باندھا جا رہا ہے گو نظام صدیقی نے پیرس میں چھپی اصل فرانسیسی کتابیں پڑھ کر جو مضامین لکھے تھے وہ مالی گاؤں کے ایک رسالے ”توازن“ میں شائع ہوئے تھے۔ ایسا میری تحقیق جو تحقیق کے ماتھے پر کلنگ کا ٹیکہ ہے بتاتی ہے۔ ان مضامین کے طفیل ساختیات کی تاریخ میں پیرس، پراگ اور ماسکو کے پہلو بہ پہلو مالی گاؤں کا نام بھی شامل ہو گیا ہے جو ادب اردو کے مردم خیز ملاقوں میں ہر گاؤں سے زیادہ قابل احترام شمار کیا جائے گا کیونکہ ہر گاؤں کو مناظر عاشق ہر گانوی نے مصطنعی بدل کر اسم بامسٹی بنا دیا۔ مناظر عاشق ہر گانوی پہلے نارنگ کے زغار پوشوں میں تھے اب فاروقی کے تسبیح خوانوں میں ہیں۔ پہلے ساختیات پر حاشیہ نویسی کی۔ اب شاید فاروقی کی شرح کی شرح لکھیں۔ حاشیہ نشینوں کو حاشیہ نویسی اس آتی ہے۔

ممکن ہے ساختیات موضوع ہی ایسا ہو کہ اس کی شرح کی شرح کی ضرورت بھی پڑتی رہے۔ اگر مالی گاؤں کے توازن میں نظام صدیقی کے مضامین ہماری سمجھ میں آ جاتے تو آج ہم ساختیات کے مکتب میں لام الف نہ لکھتے ہوتے۔ لیکن نظام صدیقی کی زبان کا گھوڑا ایسا منہ زور تھا اور ایسا پد کا کہ پوری بارات تشریف ہو گئی اور اب نظام صدیقی اقلیت کا سہرا نارنگ کے سر پر باندھے نارنگ کی بارات میں ”میرا یار بنا ہے دولہا“ گاتے ہیں اور فاروقی کو ٹھیکہ دکھاتے ہیں۔ یہ نارنگ کا سحر اور اعجاز نہیں تو اور کیا ہے کہ انھوں نے نظام صدیقی کو بھی رام کیا۔

نارنگ کی کتاب بہت اچھی ہے محنت اور سلیقہ سے لکھی گئی ہے اور عین اس وقت منصف شہود پر آئی جب اس کی ضرورت تھی ورنہ تنقید فاروقی کی شرحیات اور فدوی کی فحشیات میں گھٹ کر رہ جاتی۔ کتاب کا ناسنگ بھی ٹھیک تھا کہ مقدمہ شعر و شاعری کو سو سال ہو چکے تھے اور جدیدیت کا وقت آ پہنچا تھا۔ ابھی تک تو فاروقی اور نارنگ کے درمیان آل احمد سرور کی جانشینی کی رقابت تھی۔ اب تو زمان و مکاں کی طنائیں وسیع ہو گئی تھیں اور مقابلہ تاریخ ادب میں حالی کے بعد سب سے بڑے نقاد کے مرتبہ کے لیے تھا۔ یہ مقام پہلے عسکری، فاروقی کو دے چکے تھے اور راقم الحروف نے عسکری کی آواز میں آواز ملائی تھی کیونکہ اس وقت فدوی دہنی بلوغیت کی اس منزل میں تھا جب آواز بلند نہیں کر سکتا تھا، صرف ملا سکتا تھا۔ لیکن اب میں اپنا کعبہ بدلتا ہوں اور دبی زبان سے آواز

بلند کرتا ہوں کہ حالی کے بعد نارنگ اردو کے سب سے بڑے نقاد ہیں۔ نظریہ سازی کا جو کام انھوں نے کیا وہ فاروقی سے نہیں ہوسکا۔ اول تو اس لیے کہ فاروقی پر یاگ میں بیٹھے رہے اور نارنگ پر آگ ہو آئے۔ نارنگ کے پیچھے مغرب کے نظریہ سازوں کی فوج تھی جس کے جدید ترین اسلحہ جات کا نارنگ نے اردو تنقید میں اتنی ہی بے دریغی اور بے دردی سے استعمال کیا جیسا کہ امریکہ نے عراق پر کیا تھا۔ فاروقی مشرقی شعریات کے گنگا جمنی پانی میں اشران کرتے رہے اور مناسبات لفظی اور صنائع بدائع کے منستروں کا جاپ کرتے رہے۔

لیکن حالی اور نارنگ میں ایک بنیادی فرق ہے۔ مقدمہ شعر و شاعری صرف حالی لکھ سکتے تھے۔ مقدمہ جیسی کوئی کتاب حالی کے بعد سامنے نہیں آئی۔ وہ منفرد ہے، یکتا ہے، بے مثال ہے اور آج بھی اردو تنقید کے لائق و دق صحرا میں شیتل جل کا وہ جھرنہ ہے جس سے جہان ادب کے آبلہ پا اپنی پیاس بجھاتے ہیں۔ پانی کا یہ جھرنہ خود حالی کے ذہن سے پھوٹا ہے۔ حالی طبائع تھے اور مقدمہ طبع زاد ہے، اس میں جو کچھ ہے حالی کا اپنا ہے۔ نارنگ کے یہاں اول تا آخر ہر لفظ مستعار ہے۔ ایسی کتاب ان کتابوں کی مدد سے جن کی نہایت ہی جامع اور کارآمد فہرست نارنگ نے مرتب کی ہے، میدان نقد کا کوئی بھی شہ سوار لکھ سکتا ہے جو یقیناً نارنگ کی کتاب سے بہتر ہوگی کیونکہ نقش ثانی میں نقش اول کے وہ معائب اور نقائص نہیں ہوتے جو نئے انجان اور اجنبی موضوع پر پہلی کتاب میں ترتیب اظہار اور پیش کش میں تعجیل یا کسی اور سبب سے فطری طور پر راہ پا جاتے ہیں۔ یہ کتاب کون لکھے گا میں کہہ نہیں سکتا۔ لیکن کوئی نہ کوئی ضرور لکھے گا کیونکہ نارنگ نے راہ کشادہ کر دی ہے جو ان کا کارنامہ ہے۔

نقش اول ہونے کے سبب اس میں کیا کوتاہی یا کمی رہ گئی ہے، اس کا ذکر یہاں بے محل نہیں ہوگا۔ ”ارمغان نارنگ“ کے مضامین کی میں نے تعریف کی ہے اور وہ واقعی بہت اچھے ہیں۔ اچھائی کا سبب ایک یہ بھی ہے کہ نقش اول ہونے کے سبب افکار و تصورات کی پیش کش میں نارنگ کے یہاں جو کبھی کبھی تعقید، ابہام اشکال بلکہ اہمال تک پیدا ہو جاتا تھا، ان مضامین میں وہ دور ہو جاتا ہے۔ ساختیات کے مشکل موضوع ہونے کا احساس خود نارنگ کی کتاب اس وجہ سے پیدا کرتی ہے کہ اس کے بہت سے دعاوی اور مقدمات نیز تصورات اور خیالات کی پیش کش میں الجھاؤ پیدا ہو گیا ہے۔ ساختیات کے بحث طلب مطالب کو جس دل جمعی سے پچانے، ان پر سوچ بچار کرنے، ان کی وضاحت کرنے اور ان پر بحث کرنے کے لیے جس فرصت، فراغت اور ذہنی سکون کی ضرورت تھی وہ تعجیل کے سبب شاید نارنگ کو میسر نہ آ سکے۔ نارنگ کے ایک مداح فہیم اعظمی نے

اپنے نہایت ہی خوبصورت اور بصیرت افروز مضمون میں اس مسئلہ یعنی پیش کش اور طریقہ کار کے نقص کو واضح کیا ہے۔ میں ان کے مباحث کا خلاصہ انہی کے الفاظ میں پیش کرتا ہوں۔ وہ لکھتے ہیں: ”زیر نظر کتاب کے پہلے اور دوسرے اور نمبر ۳ کے بہت سے حصوں کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ کتاب کے طرز نگارش میں مفکرین کی شخصیت کو ترجیح دی گئی ہے۔ مثلاً اس قسم کے عنوانات ملتے ہیں۔ ”رواں بار تھ پس ساختیات کا پیش رو۔“ ”ثاک دریدا اور رد تشکیل۔“ ”راقم الحروف کا خیال ہے کہ ساختیات کا آغاز ”یارڈ تشکیل“ لکھنے سے شخصیت اور مصنف کے بجائے موضوع پر توجہ مبذول کی جاسکتی تھی۔ اس کے علاوہ پوری کتاب کا انداز تحریر اس طرح کا ہے جس سے قاری کی توجہ سب سے پہلے قول پر نہیں بلکہ کہنے والے پر تھیوری پر نہیں بلکہ تھیوری کی پیش کش پر مبذول ہو جاتی ہے۔“

آگے چل کر فہیم اعظمی چند ابواب مثلاً فکشن کی شعریات اور ساختیات وغیرہ کے عنوانات دے کر لکھتے ہیں: ”(یہ ابواب) تھیوری کو اہمیت دینے کا تاثر دیتے ہیں مگر انداز تحریر مصنف کی فکر کو مرکزیت دیتا ہے۔“

”شاید اس طرح کی کتاب میں یہ طریقہ درست ہو مگر تھیوری کی توضیح اگر تنقیدی ہوتی اور ڈاکٹر نارنگ نے ساختیاتی مفکرین کی وضاحت کے ساتھ خود اپنے خیالات کا اظہار کیا ہوتا، جس سے تنقیدی مطالعہ کا تاثر ابھرتا تو کتاب کی قدر میں مزید اضافہ ہو سکتا تھا۔“

یہ وہ جملے ہیں جو نارنگ کے کاسہ لیس نقاد نہیں لکھ سکتے اور خاطر نشان رہے کہ فہیم اعظمی کا پورا مضمون نارنگ کی تعریف میں ہے، لیکن یہ تعریف ناقذانہ ہے۔ ایسی تنقیدوں سے کتاب کی اہمیت کم نہیں ہوتی بلکہ ان کا صحیح مقام متعین ہوتا ہے۔ صحیح تنقیدی تناظر میں فاروقی کی ”شعر شور انگیز“ اور نارنگ کی ”ساختیات پس ساختیات اور شرقی شعریات“ اردو تنقید کی راماں اور مہا بھارت نہیں ہیں، نہ ہی فاروقی اور نارنگ دونوں کے دلیس میں بادن گزے ہیں۔ ان کے اور ان کی کتابوں کے قد کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا ہے۔ دونوں نے سوچے سمجھے منصوبہ بند طریقوں سے اپنا امیج بنایا ہے اور اپنی عظمت کا سکہ چلایا ہے۔ وہ کامیاب رہے کیونکہ چالپوسی دربار داری، شخصیت پرستی، مصلحت اندیشی، ترقی کو شی اور طاقت کا خوف ہماری بنی ڈر پوک سرشت کا جزو ہے۔ نارنگ کی ”ساختیات“ اور فاروقی کی ”شعر شور انگیز“ تنقید کی بڑی کتابیں نہیں لیکن بڑی شخصیتوں کی کتابیں ہیں اس لیے انھیں بڑا بنایا گیا ہے۔ نارنگ کی کتاب اگر دیوندر اسر لکھتے تو اسے اتنی ہی اہمیت ملتی جتنی کہ اسر کی دوسری کتابوں کو ملی ہے۔ چونکہ کتاب نارنگ کی ہے اس لیے چہار دانگ عالم میں اس کا غلغلہ ہے۔ اس کی طباعت بہت شاندار ہے۔ اس کا اجرا صدر مملکت کے ہاتھوں ہوا۔

رسم اجرا میں اردو کے نقادوں نے رطب اللسانی کا ثبوت دیا۔ اس پر ساہتیہ اکاڈمی کا انعام ملا اور نارنگ پرستوں نے آدھا جسم نکا کر کے اس کی آرتی اتاری۔ اب کون سی طاقت ہے جو اس کتاب کو کتاب مقدس بنے۔ ست روک سکے۔ فاروقی کی شعر شورا انگیز تو پانچ لاکھ کا سرسوتی ستان لے آئی۔ میرا خیال ہے کہ دنیا کی کسی بھی تنقیدی کتاب کو اتنے بڑے ستان سے نوازا نہیں گیا۔ تنقید کی تخلیق برتری کا اس سے زیادہ عبرت ناک ثبوت اور کیا ہوگا کہ اس انعام کے لائق انھیں کوئی بھی تخلیقی فنکار نظر نہ آیا۔

لیکن میرا خیال ہے کہ اپنی کتاب کے لیے یہ دھوم دھڑاکا نارنگ اور فاروقی دونوں کے لیے ناگزیر تھا ورنہ ان کی کتابوں کا بھی وہی حشر ہوتا جو دوسروں کی کتابوں کا ہوتا آیا ہے۔ میں تو کتاب لکھنے سے پہلے کتاب کا کتبہ لکھ دیتا ہوں۔ ظاہر ہے ایسی مریضانہ مرگ پرستی کا سبق میں دوسروں کو تو دے نہیں سکتا۔ لہذا ہر شخص کو اختیار ہے کہ وہ اپنی استعداد کے مطابق باجے گا بجے گا اہتمام کرے۔ یہ تو ہماری خوش بختی ہے کہ یہ دونوں کارنامے اس وقت ہمارے سامنے آئے جب ان کے مصنفوں کے درمیان ٹھن گئی تھی ورنہ عالم تنقید کے یہ دونوں سپر پاور ایک ہو جاتے تو ہم تیسری دنیا کے خستہ حال نقادوں کا کیا حشر ہوتا!

میرا خیال ہے اس وقت ہم سب شرحیات اور ساختیات کے اس جنگل میں بھٹکتے رہتے جس کی اب بھی ہوئی شاخوں پر معنی کے عنقا معنی آفریں انداز میں نغمہ سرا ہیں۔ اب یہ نظارہ کتنا دل خوش کن ہے کہ ادھر نارنگ اینٹ پر اینٹ رکھ کر ساختیات کی دیوار چنتے جاتے ہیں اور ادھر فاروقی کسی تانترک جوگی کے سفلی علم کے ذریعہ اس دیوار کو ڈھاتے جاتے ہیں۔ لیکن جادو کے ہر کھیل کی مانند یہ کھیل بھی اب بے کیف تکرار کا شکار ہو گیا ہے۔ ”شب خوں“ کے صفحات میں مغرب سے امپورٹ کی ہوئی بارود وہ اب بھی بچھاتے ہیں لیکن کتاب کو ڈی مولش Demolish کرنے کے صحیح طریقہ سے واقف نہیں۔ صحیح طریقہ وہی تھا جو راقم الحروف نے ان پر فلکشن کی تنقید کا المیہ لکھ کر سمجھایا تھا۔ بارود اپنے رسالے کے نیفے میں نہیں بلکہ جس کتاب کو اڑانا ہو اس کی میانی میں بھرنا چاہیے۔

یہ کام فضیل جعفری نے کیا لیکن بارود اتنا بھر دیا کہ نارنگ کی کتاب ڈھیر ہونے کی بجائے آتش بازی کا لطف دینے لگی۔ حقیقت یہ ہے کہ کتاب کو ڈی بینک Debunk کرنے کا کام علم سے زیادہ ایک خاص قسم کی شیطانی کارگزاری پر مبنی ہے جس سے انگریزی میں ایلٹ اور اردو میں علوی واقف ہیں، گودونوں کے درمیان فرق مراتب چہ نسبت خاک را با عالم پاک والا ہے۔ اس کا بنیادی اصول یہ ہے کہ کتاب کو مظلوم نہیں بلکہ مقتول بناؤ کہ اس پر قلم کے ہر وار پر دوسرے کیا خود مصنف کے لبوں سے ہل من مزید کا نعرہ بلند ہو۔ آخر ادب میں جوتیاں سیدھی کرنے کی طرح

جوتیاں چلانے کے آداب ہیں۔ فضیل جعفری دونوں سے واقف نہیں۔ جوتیاں سیدھی کرنے کے گر جانتے تو آج بمبئی کی سڑکوں پر جوتیاں گھستے نہ پھرتے۔ جوتیاں چلانے کا معاملہ یہ ہے کہ اتفاق سے وزیر آغا پر ہم دونوں نے مضامین لکھے۔ میرے اور فضیل کے مضمون میں فرق مضمون اور جوتے ہی کا تھا۔ جسے اکبر الہ آبادی نے اس طرح بیان کیا ہے۔

میں نے ایک مضمون لکھا ڈاسن نے اک جوتا بنایا

میرا مضمون رہ گیا ڈاسن کا جوتا چل گیا

بات دراصل یہ ہے کہ نارنگ کی تنقید کا دہانہ جدید مغربی تنقید کے بحرِ خاں کی طرف گھلتا ہے جس کا نظارہ نارنگ کنارِ ساحل سے کرتے ہیں۔ اور ان لوگوں کو حیرت سے دیکھتے ہیں جو فضیل کی طرح بحرِ ظلمات میں گھوڑے دوڑاتے ہیں اور علم کے دریاؤں میں غرق ہوتے ہیں۔ نارنگ کو رد کرنے کے لیے فضیل کو نارنگ سے زیادہ کتابیں پڑھنی پڑیں۔ یہ فضیل کی ہار اور نارنگ کی جیت ہے۔ فضیل کے اس سوال کے جواب میں کہ نارنگ نے اتنی کتابیں کب پڑھیں۔ نارنگ نے بہت معقول بات کہی ہے۔ ایسے ہی جوابوں پر ہماری شادیاں ٹکی ہوئی ہیں۔

فاروقی اور نارنگ کی اٹھان بتا رہی تھی کہ ان کے عزائم اور حوصلے تنقید کی تنگ نائے سے بہت بلند ہیں۔ تنقید کا دائرہ عمل محدود ہے۔ وہ اپنی سرشت میں جو تک ہے جو ادب کے خون پر پلتی ہے۔ تنقید میں اسکا لرشپ کی گنجائش نہیں جو مثلاً تاریخ، کلچر، تمدن اور دوسرے شعبہ ہائے علوم میں ممکن ہے۔ اسی لیے نقاد کو نقاد ہی کہا جاتا ہے۔ چھوٹا یا بڑا عالم یا علامہ نقاد ہمارے زمانہ کی بدعت ہے جس کا آغاز نارنگ نے میر پر اس سیمینار میں کیا جس میں انھوں نے فاروقی کو علامہ کے خطاب سے نوازا۔ اسی سیمینار میں فاروقی نے علامہ نیاز فتحپوری کو جاہل کہا تھا اور باقر مہدی کی درخواست پر انھوں نے اپنا بیان دہرایا تھا۔ اب فاروقی نارنگ کو کم علم کہتے ہیں اور منتظر ہیں کہ ان کی جہالتوں کا پردہ فاش ہو۔

سکا لراور نقاد میں یہ فرق ہے کہ سکا لرا اپنے موضوع پر جتنا مطالعہ کرتا ہے اس کا استعمال کرتا ہے۔ نقاد اگر ایسا کرتا ہے تو اس پر پھبتی کسی جانی ہے کہ وہ اپنا مطالعہ ٹھکانے لگا رہا ہے۔ نقاد قاری کی ترقی یافتہ شکل ہے اور جب تک قاری اس میں زندہ رہتا ہے اس کی تنقید میں تازگی اور توانائی رہتی ہے۔ بطور قاری کے وہ سینکڑوں ایسی کتابیں پڑھتا ہے جن کا وہ اپنی تنقید میں کوئی استعمال نہیں کر پاتا۔ مثلاً میں نے، اور یہ بات میں بہت انکسار سے کہہ رہا ہوں کہ پورا ٹالسٹائی، دوستووسکی، چیخوف، موپاساں، بالزاک، فلا بیر، ڈکنس پڑھا ہے۔ میں نے پورا شیکسپیر اور ایلینٹ بہت محنت سے پڑھا ہے۔ سوال یہ ہے کہ میری تنقید میں ان کے کتنے اثرات ہیں۔ اتنے مطالعہ

اور اتنی محنت سے تو کسی ملک یا ادب کی تاریخ تیار ہو سکتی تھی اور میں بھی بہت ٹھانڈے سے مؤرخ یا عالم یا سکالر آدمی کہلاتا۔ عالم یا علامہ ہم شبلی، سلیمان ندوی، اور حافظ محمود شیرانی کو کہتے ہیں، احتشام حسین، آل احمد سرور، کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری کے متعلق کبھی خیال نہیں آتا کہ وہ بھی علامہ تھے، گو ان کے وسعت مطالعہ اور تعمیق نگاہ کے ہم معترف ہوتے ہیں۔ پنڈت، شاستری اور علامہ کی ایک صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ مختلف علوم کا ماہر ہوتا ہے، عروض، علم بیان، علم قافیہ، رس شاستر، ناثیہ شاستر، علم زبان، قواعد وغیرہ اور اکثر یہ علوم اسے ازبر ہوتے ہیں۔ نقاد عموماً ایسی پنڈتائی اور شاستریا سے اگر فدوی کی طرح مکمل طور پر بے بہرہ نہیں تو بہت بہرہ مند بھی نہیں ہوتا اور جب وہ جا بے جا شاستریا کا استعمال کرتا ہے تو کہا جاتا ہے کہ علم کی نمائش کر رہا ہے یا اس کی تنقید تدریسی یا اکاڈمک بن گئی ہے، یا خشک مباحث اور تھکادینے والی موشگافیوں کا دفتر لا طائل۔

در اصل تنقید سے آدمی وہی فرحت حاصل کرنا چاہتا ہے جو ایک مہذب اور شائستہ آدمی کی گفتگو میں ہوتی ہے۔ ایسی گفتگو جس میں خوشگوار شام کی آسودگی ہو، گرم گرم چائے کا کیف اور سرور ہو اور ایسی شامیں عموماً ہم پنڈتوں کے ساتھ نہیں گزارتے۔ ان کے لیے صبح کا وقت موزوں ہوتا ہے جب ذہن پیٹ کی طرح خالی ہو۔ نقاد جس ذہنی تہذیب سے متصف ہوتا ہے اس کے متعلق آئی نسیکو کا مشہور قول ہے کہ کتابیں پڑھ کر بھول جانے کے بعد جو کچھ یاد رہتا ہے وہی کلچر ہے۔ علامہ اس کلچر سے محروم ہوتے ہیں۔ انھیں ہر چیز، ہر تفصیل، ہر مآخذ یاد رکھنا پڑتا ہے جس کے حوالے عموماً مقالوں کے فوٹ نوٹ میں دیے جاتے ہیں یا حواشی میں۔ نقاد مضامین لکھتا ہے جس میں فوٹ نوٹ، حواشی، اور کتابیات کا تمام جھام نہیں ہوتا۔ اسی لیے نقاد میں وہ چوکسانی نہیں ہوتی جو سکالر میں ہوتی ہے۔ اکثر تو اسے وہی یاد آتا ہے جو یاد کر کے بھول جاتا ہے جسے اس کے دوست 'توارڈ اور دشمن' سرقہ کہتے ہیں۔ سکالر شپ و خانی جہاز ہے جو گہرے پانیوں میں لنگر انداز ہوتا ہے، اور تنقید سبک سار کشتیاں ہیں جن سے ادب کی سیاحت کے مزے لوٹے جاتے ہیں۔ سیاحت کا یہی چسکا نقاد کو آوارہ گرد، فری لانسر، غیر پیشہ ور اور من موجدی بناتا ہے۔ سکالر ناک پر چشمہ کی ڈنڈی جمائے کتب خانہ میں داخل ہو تو دس سال بعد باہر نکلتا ہے اور اس کے ہاتھ میں دس سال کی عرق ریزی کا پھل ہوتا ہے۔ ایسے کاموں سے نقاد کا دل گھبراتا ہے، وہ تماشا گئے گلشن اور تمنائے جیدین کا خوگر ہوتا ہے اور اگر اس کا مضمون دامانِ باغباں اور کف گل فروش نہیں تو کچھ بھی نہیں۔

نقاد عالم کو احترام کی نظر سے دیکھتا ہے، اس پر رشک بھی کرتا ہے لیکن اس کی جگہ لینا نہیں چاہتا کیوں کہ بطور نقاد کے، بطور ادب کے ایک قاری کے (جو فی الحقیقت وہ ہے) اسے کچھ مراعات حاصل ہیں۔ ہزار ہزار صفحات کی ناولیں پڑھنے کی، دنیا جہان کے افسانوں اور ڈراموں

سے لطف اندوز ہونے کی، غزلیات کے دبیر دیوان چاٹنے کی، اور ہر موضوع پر ہر اس کتاب کو چکھنے، چبانے اور ہضم کرنے یا نہ کرنے کی جس پر اس کی طبیعت آتی ہے۔ ان مراعات کا یعنی گل چینی، نشاط جوئی اور وہنی عیاشی کے ان لمحات فرصت کا عالمانہ عرق ریزی سے سودا کرنا نقاد کے لیے گھائے کا سودا ہے۔ کلیم الدین احمد کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ تنقید کو چھوڑ کر دس سال تک تذکروں کی خاک چھاننے کے بعد انھیں حاصل کیا ہوا۔ اردو شعرا کی امر و پرستی کے چند واقعات۔ شاعر اُمی ہو سکتا ہے اور یہ لفظ رسول اللہ سے منسوب ہے اور نعوذ باللہ کہنے والوں نے رسول کو بھی شاعر کہا ہے۔ شاعر تلمیذ الرحمن ہے اور اس کی صدائے سروش ہوتی ہے وہ فاعلاتن فاعلات نہیں جانتا لیکن شعر قد نبات سے بہتر کہتا ہے۔ کیا اُمی نقاد کا تصور ممکن ہے؟

گویا پڑھا لکھا ہونا تو نقاد کی صفت ذاتی ہے لیکن آج کل عالم نقاد، علامہ نقاد، پڑھا لکھا نقاد، کم پڑھا لکھا نقاد زیادہ پڑھا لکھا نقاد کی صفات ہم نے عام کی ہیں جو ہماری سنابری کی نشانیاں ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ آج کا نقاد ادب کے قارئین سے زیادہ طبقہ علم، میں اپنی ساکھ قائم کرنا چاہتا ہے اور یہ بات بھولتا ہے کہ علماء میں وہ بطور عالم کے خام کار اور مبتدی ہی رہے گا۔ اسی لیے علماء تنقید کو کوئی فن تو گردان سکتے ہیں علم نہیں۔ ان کے نزدیک تنقید کا ہلوں، ادب کے عیاشوں اور ادب کے اہل الرائے فرقہ کی کارگاہ ہے جس سے کسی معتبر عالمانہ کام کی توقع عبث ہے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ادب کو دانشگاہوں میں پڑھانے کے سبب تنقید، اساتذہ کی ایک پیشہ ورانہ ضرورت سے زیادہ کوئی چیز نہیں۔ اس میں کوئی ٹھوس کام ممکن نہیں۔ ان باتوں کی تردید یہ بغیر میں صرف یہ عرض کروں گا کہ ادبی تنقید ادب پڑھنے والوں کی ضرورت ہے۔ وہ ادب کی تفہیم اور تجسیر پی چند ضرورتیں پوری کرتی ہے۔ اسی لیے ادب کے قارئین نقاد میں دلچسپی لیتے ہیں، چاہے وہ سہ شعبہ ہائے علم کے لوگ اسے درخور اعتناء نہ سمجھیں۔ ان کی اعتناء یا توجہ کو اپنی طرف کھینچنے کی کوشش سنابری ہے۔ تنقید کی حدود میں رہ کر اپنے فنکشن اور فرائض کی شناخت میں نقاد کی آہٹنی سیٹی یا سچائی ہے۔ اس سچائی کو نقاد پہچان لے تو وہ دوسرے درجے کے عالمانہ کام کرنے کی بجائے منکسرانہ طور پر وہی کام کرے گا جو اس کے دائرہ عمل میں آتے ہیں۔ اچھی اور بری تنقید میں فرق اتنا عم کا نہیں جتنا اس بصیرت کا ہوتا ہے جو ادب کے وسیع، بے لوث اور نشاط و مطالعہ کی زائدہ ہوتی ہے۔ تجربات ادب کی زائدہ یہ ناقدانہ بصیرت، ارضی، عملی اور منکسرانہ ہوتی ہے اور پنڈتائی اور ایکسپرنٹائزر شرح معانی میں دور کی کوڑی لانے والی پرفن فطانت اور کھڑے کو کھونا اور کھونے کو کھرا ثابت کرنے والی شغال صفت ذہانت سے مختلف اس کا من سنس کے قریب ہوتی ہے جو ڈاکٹر جانسن اور حالی کی پہچان ہے اور ساختیاتی تنقید جس سے انکار کرتی ہے تاکہ ایکسپرنٹائزر اور ٹیکنیکل

مباحث کے لیے راہ کشادہ ہو سکے۔

نقاد تو تنقید کی ہزار قسمیں گنوائیں گے لیکن میری نظر میں تو صرف دو قسمیں ہیں۔ ایک مفرح قلب دوسری درد سر۔ تنقید کی وہ کتابیں جو درد سر ہیں ان کی فہرست میں نہایت سکون قلب اطمینان خاطر، جامعیت اور بے شرمی کے ساتھ بنا سکتا ہوں یہ نہ سمجھیے کہ اس میں صرف عبادت بریلوی اور حامدی کا شمیری کے نام ہوں گے، بلکہ فاروقی اور نارنگ جیسے اور بھی عظیم نقاد ہوں گے جن کا لیوے نہ کوئی نام ستم گر کہے بغیر۔ اس معاملہ میں فاروقی کو نارنگ پر یوں برتری حاصل ہے کہ وہ نہ صرف درد سر ہیں بلکہ دل آزار ہیں، بلکہ دل آزاری کے ایسے ایسے طریقے ایجاد کیے ہیں کہ مجھ جیسے کج رفتار کے لیے کوئی طرز ستم باقی نہیں رکھی۔ نہ صرف یہ کہ فراق کا دریائے معانی اور جوش کا قلزم الفاظ ان کی تنقید کی خاک پر جہیں گھستا ہے بلکہ خود تنقید متن کے اس تعویذ سے حیران و پریشان ہے جس میں پہلا نام میراجی کا ہے اور بے چارے فیض پانچویں نمبر پر ہاتھ میں سگریٹ لیے منتظر ہیں کہ تنقید کے دارورسن ان کی گردن تک پہنچتے ہیں یا نہیں۔ اردو نظم کے اس پیچیدہ سفر کا سیدھا مطلب یہ ہے کہ نظم جو اقبال کی مسجد قرطبہ سے باد صحر چلی تھی جوش اور فراق کے چھوٹے اسٹیشنوں کو چھوڑتی ہوئی سیدھی میراجی کے دھو بی گھاٹ پر آ کر رکتی ہے جہاں اس کا وضو ٹوٹتا ہے۔ فاروقی کے ایسے بیانات سے گھبرا کر آل احمد سرور فاروقی اور فیض دونوں کو بچانے کے لیے ایسی تاویلات کرتے ہیں کہ عافیت اسی میں نظر آتی ہے کہ پانچویں نمبر پر سولی میں لٹکنے ہی میں فیض کی اور ہماری نجات ہے۔

حاشا دکھا آپ یہ نہ سمجھیے کہ فرحت بخش تنقید کا شاخسانہ چھیڑ کر میں اپنی فکاہیہ اور انشائیہ تنقید کا جواز تلاش کر رہا ہوں۔ وہ یعنی میری تنقید جو ہرزہ سرائی کو ہر جاکے پن پر ترجیح دیتی ہے، مفرح قلب اور مفرح مسکین نہ رہ کر ایسی معجون مرثب بن گئی ہے جس میں معجون شباب آور کے ساتھ ساتھ صغیر و کبیر غلطیوں کا لبوب اور گاؤں زبان کا عرق سبھی شامل ہو گیا ہے۔ لبوترے۔ چہرے والے وہ ثقہ لوگ جنہوں نے دو بول پڑھ کر ادب کو اپنی منکوہ بنالیا ہے اور مجھ جیسے لوگوں کا شمار وہ فقرے بازوں میں کرتے ہیں جو عورت بازی کی قسم کی ایک ادبی عیاشی ہے۔ میرے لیے خامہ فرسائی بھی عیاشی ہے کیونکہ میں ادب کا بھوگی ہوں جوگی نہیں جو سادھنا کے ذریعہ سدھی حاصل کروں۔

تنقید میں بھی وہی اچھی لگتی ہیں جن میں بصیرت کے ساتھ ساتھ مسرت ہو۔ بے تکلفی، بر جستگی اور خوش طبعی ہو۔ ایلٹ، آڈن، عسکری اور سلیم احمد کی طرف ہاتھ خود بخود بڑھتا ہے۔ جس طرح سہانی شام کے وقت قدم خود بخود اس ڈرائنگ روم کی طرف اٹھ جاتے ہیں جہاں باتوں

کی محفل بھی ہو۔ مقدمہ شعر و شاعری، شعر العجم اور آب حیات کا لطف دلچسپ گفتگو کا ہے بلکہ آزاد کے یہاں تو گپ بازی کا ہے۔ علم تو ان کتابوں میں ہے جو ان کتابوں پر لکھی گئی ہیں جیسے حافظ محمود شیرانی کی تنقید شعر العجم، قاضی عبدالودود کی تنقید آب حیات اور علامہ وارث علوی کی حالی مقدمہ اور ہم۔

بات گھوم پھر کر پھر و ہیں آتی ہے، عشق بن یہ ادب نہیں آتا۔ حالی تو خود شاعر تھے۔ شبلی جیسا فارسی اور آزاد جیسا اردو شاعری کا عاشق کہاں ملے گا۔ نارنگ کی کتاب میں اسی عشق کی کمی ہے۔ وہ محض ذہن کی کار فرمائی ہے۔ وہ بڑے ٹھنڈے کلیجے سے رولاں بارتھ اور دوسرے مفکروں کے ساتھ مل کر مصنف کو، معنی کو، حقیقت نگاری کو، عقل عامہ کو جو بھی اُن کے ہاتھ لگتا ہے قتل کرتے چلے جاتے ہیں اور ہاتھ کپکپاتے نہیں۔ الجھتے جھگڑتے بگڑتے نہیں۔ اس لیے کتاب میں ناقدانہ دار و گیر کا لطف نہیں۔ دامن کو حریفانہ کھینچنے کی مزیداریاں نہیں۔ ”شعر شور انگیز“ میں فاروقی کو بھی میر سے اتنا عشق نہیں جتنا خود سے ہے میر سے عشق کی نشانیاں میر پر فراق، عسکری اور انہی کے قبیل کے دوسرے نقادوں میں نظر آتی ہیں۔ میر شعر شور انگیز کے اندر نہیں باہر ہمارے ساتھ ہیں۔ اندر تو فاروقی ہی فاروقی ہیں۔ میر خود تماشا شائی ہیں، فاروقی کی اس ذہانت اور فطانت، نکتہ سنجی اور نکتہ آفرینی، تعبیر معنی اور معنی آفرینی، تجنیس اور تناسب لفظی اور صنائع بدائع کے بیان کے، جس نے شعر شور انگیز کی چار جلدوں کو بہ یک وقت اس قدر مسحور کن اور بیزار کن بنا دیا ہے۔ میر کے شعروں کو کوئی دیکھتا نہیں، سب دیکھنے والے کی نظر کو دیکھتے ہیں۔ فاروقی کے انتخاب شعر کو دیکھ کر خود میر حیران و ششدر ہیں کہ اتنے خراب اشعار انھوں نے کب کیسے اور کیوں کہے۔ شعروں کے انتخاب نے فاروقی کو نہیں میر کو رسوا کیا کیونکہ شعر میں دم نہیں تو نہ ہو فاروقی میں تو ہے۔ یہ خیال کہ حسن شعر میں نہیں بلکہ دیکھنے والے کی نظر میں ہوتا ہے نقاد کو مسیحا نفسی کے فریب میں مبتلا کرتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ وہ مردہ شعروں میں بھی جان ڈال سکتا ہے۔ حالانکہ تنقید کا کام اعلیٰ ترین فن پاروں کی حسن کاری کی نشان دہی کرنا ہے۔ اپنے زور پر ناتواں کو توانا ثابت کرنا نہیں۔ اگر تنقید میں ایسی مسیحا نفسی ہوتی تو خم خانہ جاوید کا ہر شاعر بلبلی ہزار داستان بن جاتا۔

فاروقی کو علامی کا جتنا چسکا ہے نارنگ کو پنڈتائی کا اتنا چٹخارہ نہیں۔ لیکن ساختیات کے مشرقی شعریات کے ابواب میں انھوں نے اس کے بھی مزے لوٹے ہیں۔ جس سے یہ ابواب بہت ہی بے مزہ ہو گئے ہیں۔ دیکھیے تنقید سائنس نہیں آرٹ ہی ہے اور اور آرٹ کو ہر وہ چیز خراب کرتی ہے جو خود آگبی اور سوچی سمجھی منصوبہ بندی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ نارنگ اپنی بات کہتے ہیں اور بے تکلفی اور برجستگی سے کہتے ہیں۔ ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت پر ان کا وہ مضمون جو رسالہ ”بادباں“ میں شائع ہوا تھا، اور جو شاید دہلی کے سیمینار کے لیے لکھا گیا تھا زبان اسلوب اور

پیشکش کے اعتبار سے اپنا ایک مثالی حسن رکھتا ہے گو اس کے بہت سے خیالات سے اختلاف کی گنجائش ہے۔ حسن و کمال کا ایسا ہی نمونہ فاروقی کی وہ تحریری تقریر ہے جو انھوں نے سرسوتی ستان کے موقع پر پڑھی تھی۔ موقع اور محل انکسار کا تھا۔ عظمت کے جھنڈے گاڑنے کا نہیں کیونکہ اس جھنڈے تلے تو وہ مضمون پڑھ رہے تھے اور انکسار سے جو بات نکلتی ہے دل پہ اثر کرتی ہے۔ ایسے مضامین سے عظمت نہیں اپنائیت پیدا ہوتی ہے جو تنقید کو دلربا بناتی ہے۔ منٹو کے لفظوں کو بدل کر کہا جا۔ تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ خوبصورتی کی مانند عظمت بھی وہ ہوتی ہے جو خود کو منواتی نہیں لیکن جس کی تعریف آدمی دل ہی دل میں کرتا ہے۔ فاروقی اور نارنگ جس مقام کو چھو رہے ہیں اس تک احتشام حسین پہنچ سکے نہ آل احمد سرور، محمد حسن عسکری نہ سلیم احمد، اور نہ ہی کوئی نقاد آئندہ پہنچ سکے گا۔ کیونکہ نقادوں کے پاس جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں سوائے اپنی تنقید کے وہ وسائل اور رساں نہیں ہوتے جو عظمت کی اس بلند چوٹی پہ پہنچنے کے لیے ضروری ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان دونوں حضرات کے عزائم کے سامنے دشت تنقید تو ایک نقش پا ہے۔ نارنگ ایسی بین الاقوامی شہرت کے مالک ہیں کہ ان کا سران کی تنقید سے دو قدم آگے ہی ہوتا ہے۔ ان کے نام کی وجہ سے ان کے ایسے مضامین بھی جو دوسروں کے نام سے نقد محض، اور فدوی کے نام سے نقد فحش معلوم ہوتے اب آسمان نقد کے چاند اور سورج گردانے جاتے ہیں۔ فاروقی کا فرمایا ہوا ہر لفظ مستند ہے اور پتھر پر لکیر جو سنگ آمد اور سخت آمد کا حکم رکھتا ہے۔ چنانچہ اب اقبالیات اور غالبیات کی طرح فاروقیات اور نارنگیات کے شعبہ ہائے علم بھی ہمارے یہاں مکمل گئے ہیں۔ نارنگیات کا ایک مسئلہ ان کی کتابوں کی تعداد ہے جو چار سے لے کر چالیس تک پہنچتی ہے۔ جس میں سے چار صلیبی اور باقی معنوی اولادیں ہیں یعنی مصنفہ اور مرتبہ کا فرق ہے۔ نارنگ کی اپنی کتابیں تنقید کا عمدہ نمونہ ہیں اور انھیں بڑا بنانے کے لیے کافی ہیں کیونکہ عسکری اور سلیم احمد کی عظمت کی اساس بھی نصف درجن کتابوں سے زیادہ نہیں۔ لیکن نارنگ آدمی اتنے بڑے ہیں کہ چار سے ان کا مرتبہ قائم نہیں ہوتا لہذا شافع قدوائی کو چالیس مرتبہ کتابوں کو بھی ان کے حرم میں داخل کرنا پڑتا ہے اور بات ٹھیک بھی ہے۔ کم از کم کتابوں کی تعداد اتنی تو ہونی چاہیے جتنی انجمنوں اور اداروں کے نارنگ رکن ہیں۔

نارنگ کے ایک ایک مضمون کا ذکر ان کے سٹائش گراس طرح کرتے ہیں کہ گویا وہ کعبہ تنقید کے سبع معلقہ ہیں۔ یہ سعادت بنور فاروقی کو بھی حاصل نہیں ہوئی۔ ہو جائے گی اگر 'شب خون' کا دوسرا صفحہ ان کتابوں کے اشتہار کے لیے وقف رہا جو ان پر سال بہ سال علقہ شبلی جیسے اقلیم نقد کے تازہ واردان لکھتے رہے۔ مابعد جدید تنقید کے نمونوں کے طور پر شافع قدوائی نے چار مضامین کا ذکر کیا ہے اور یہ چاروں مضامین نارنگ کے ہیں۔ انھیں پانچویں نمبر پر بھی فاروقی کا

کوئی مضمون یاد نہیں آیا تو مجھے بڑی ابلسی مسرت کا احساس ہوا کہ فیض کو پانچواں نمبر دینے کی انھیں یہی سزا ملنی چاہیے تھی۔ نارنگ کے یہ چار مضامین جوار دو میں مابعد جدید تنقید کی اولین مثالیں ہیں فیض، منٹو، بلونت سنگھ اور محمد علوی پر ہیں۔ راقم الحروف نے بھی ان لوگوں پر اور دوسروں پر مضامین بلکہ کتابیں لکھی ہیں لیکن ان کی ڈگڈگی نہیں بجتی کیونکہ نچانے کے لیے ساتھ میں عظمت کا بھالو نہیں ہے۔ شافع قدوائی یہ بات نہیں جانتے کہ نظریہ ترقی پسند ہو، جدید ہو یا مابعد جدید وہ کسی مضمون کی عمدگی کا ضامن نہیں ہوتا۔ ظاہر داری کی نمازوں کی مانند ان میں عقائد اور ارکان درست ہوتے ہیں لیکن اس آہ نیم شعی کی کمی ہوتی ہے جو شب زندہ دار کے دل سے نکلتی ہے اور حسن ازل اور حسن معانی تک پہنچتی ہے۔ جب کوئی بھی نظریہ جو اس پر حاوی ہو تو مضامین میں خود آگہی کا عنصر پیدا ہونا لازمی ہے چنانچہ نارنگ کے ان مضامین میں بے ساختگی کا وہ حسن بھی نہیں جو مثلاً بیدی پر نارنگ کے مضامین میں ہے اور جن کی تعریف میں میں یہ تک کہہ چکا ہوں کہ افسانوی تنقید کے بہت سے گر میں نے ان مضامین سے سیکھے۔ بلونت سنگھ پر نارنگ کے مضامین میں سکھوں کی تہذیب کا ذکر ساختیات یا مابعد جدیدیت کے اس کے نظریہ کے فشار کا نتیجہ ہے جو بتاتا ہے کہ کوئی ادب آئیڈیالوجی اور ثقافت سے عاری نہیں ہوتا۔ چنانچہ پورا مضمون ایسے طول طویل اقتباسات سے بوجھل ہو گیا ہے جن میں سکھوں کے معاشرے کی جھلکیاں ہیں۔ فیض کو کیسے نہ پڑھیں، بے شک مابعد جدید تنقید کا دلچسپ نمونہ ہے جو روشنی کا ایسا مینار بن گیا ہے جو تنقید کے جہازوں کو خبردار کرتا ہے کہ پاش پاش ہونے اور ڈوبنے کے خطرات کہاں ہیں۔ منٹو پر مضمون ہائی اسکول ہائش ہے۔ اس صفت کا استعمال بہت عرصہ قبل جوش پر لکھے گئے نارنگ کے ایک مضمون کے لیے میں نے کیا تھا۔ جوش کو انقلابی اور منٹو کو باغی کے طور پر دیکھنا اب ذہنی بلوغت کی نشانی نہیں۔ تنقید اس منزل سے بہت آگے نکل آئی ہے۔ منٹو پر مضمون ان مضامین کی نوعیت کا ہے جو کسی خاص ضرورت، تقریب فرمائش یا سیمینار کے لیے لکھے جاتے ہیں اور اس میں اس فکری ندرت اور اجتہاد کی کمی کھٹکتی ہے، جو فنکار سے دیرینہ وابستگی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ منٹو پر اس مضمون میں وہی باتیں ہیں جو پہلے کی جا چکی ہیں اور انھی افسانوں کا ذکر ہے جو منٹو پر رسمیہ مضامین لکھنے والے نقادوں کے ور زبان ہوتے ہیں۔ محمد علوی پر مضمون نارنگ کے ان مضامین کی عمدگی کو نہیں پہنچتا جو مثلاً انھوں نے شہر یار، ساقی فاروقی اور افتخار عارف پر لکھے ہیں اور جو انھیں فاروقی کے مقابلہ میں نظمیں شاعری کے بہتر نقاد ثابت کرتے ہیں۔ لیکن مضمون جیسا بھی ہے علوی کے کلیات رات ادھر ادھر روشن میں بطور دیباچہ کے شامل ہے کیونکہ اس زمانہ میں علوی کفر کے فتوے کی زد میں تھا اور اُسے ان پاسبانوں کی بڑی ضرورت تھی جو کعبہ کو صنم خانوں سے ملا کرتے ہیں۔

خاطر نشان رہے کہ میں ان مضامین کی اہمیت کم نہیں کر رہا بلکہ انھیں صحیح تنقیدی تناظر میں دیکھنا چاہتا ہوں تاکہ ان کے قصیدہ خوانوں کی چکا چوند مدح سرائی میں دوسرے نقادوں کے وہ ننھے منے ستارے بجھ کر نہ رہ جائیں جن سے تنقید کا آسمان بھرا پڑا ہے۔ شافع قدوائی کو میں یاد دلانا چاہتا ہوں کہ سوغات میں بیدی کے افسانے "جو گیا" پر میرے مضمون پر کسی نے لکھا تھا کہ یہ سوائے افسانہ کے پیرا فریز کے کیا ہے؟ شافع قدوائی کی خود شناس نظریں اس شخص کو اچھی طرح جانتی ہیں۔ میں بہت حقیر فقیر آدمی ہوں اور مدح و ستائش سے بے نیاز۔ لیکن میں اتنا عرض کرنا چاہوں گا کہ ایک لمحہ ہوتا ہے جس میں دنیا کا تجربہ اور فنکار کا ذہن ایک ہو جاتے ہیں اور معجزہ فن کی نمود ہوتی ہے۔ ایسا ہی ایک لمحہ ہوتا ہے جس میں نقاد کا ذہن اور فن پارہ ایک ہو جاتے ہیں اور ایسے مضامین سامنے آ جاتے ہیں جو کرشموں سے کم نہیں ہوتے۔ میں سمجھتا ہوں جو گیا اور بابو گوپی ناتھ پر میرے مضامین اسی نوعیت کے ہیں۔ آپ انھیں خاک بسر کیجیے مجھے کوئی شکایت نہیں۔ میری تنقید کو غیر معتبر کہیے مجھے کوئی شکوہ نہیں۔ لیکن پہلے اپنا اعتبار تو قائم کیجیے کہ ہم جان سکیں کہ آپ شعبہ اور کرشمے میں تمیز کرنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔

آرٹ کا ایک بڑا معجزہ بیدی کا افسانہ گرہن ہے۔ اس کی فاروقی نے جیسی مٹی پلید کی ہے اس کی مثال دنیا سے تنقید میں کہیں نظر نہیں آئے گی۔ لیکن پورا اردو ادب خاموش ہے احتجاج اور رد عمل کی کہیں بلکی سی لرزش تک نہیں۔ یہاں تک کہ شمس الحق عثمانی، جو بیدی کے نام پر ڈاکٹر بنے بیٹھے ہیں، وہ بھی چپ ہیں۔ کم از کم اتنا ہی لکھ دیتے کہ تمہارا تبصرہ دل آزار ہے۔ انور خاں کو تو تجزیہ پسند آیا۔ میں سوچتا ہوں ہماری ذہنی پستی کی کوئی حد بھی ہے۔ سید محمد اشرف کے قربانی کے جانور، پر محمود ایاز نے مجھ سے افسانہ نگار کا نام ظاہر کیے بغیر تبصرہ لکھوایا جس پر چاروں طرف ایک ہنگامہ مچا ہو گیا۔ اس وقت شمس الحق عثمانی کو مجھ پر بڑا تاؤ آیا۔ فاروقی صاحب نے لکھا کہ اشرف کے افسانے پر میرا تبصرہ کم فہمی پر مبنی تھا۔ اشرف تو نوخیز افسانہ نگار ہیں۔ ان کا تو ایک ہی مجموعہ شائع ہوا ہے جس میں کچھ اچھے اور کچھ کمزور افسانے ہیں، بیدی ہمارے بڑے فنکار ہیں۔ اور گرہن تو ان کا شاہکار ہے میں پوچھتا ہوں فاروقی کی اس پر ایسی مختصراً تنقید کون سی سخن فہمی پر مبنی ہے اس کا جواب اردو کے کسی نقاد کے پاس نہیں۔ میرے پاس ہے اور میں نے دیا ہے جو عنقریب شائع ہوگا۔ سید محمد اشرف بمبئی میں مجھ سے ملے تو میں نے انھیں گلے لگا کر کہا کہ میری تنقید کا تمہارا جواب تمہارے افسانے سے زیادہ اچھا ہے انھوں نے مجھے اپنا مجموعہ بھیجا تو میں نے انھیں شکریے کے خط میں لکھا کہ مجھے تمہارے افسانوں میں دلچسپی ہے کیونکہ جدید تمثیلی افسانہ کیوں کامیاب ہوتا ہے اور کیوں ناکام ہوتا ہے تمہارے افسانوں میں اس کی دلچسپ مثالیں ملتی ہیں اگر بعینہ یہ الفاظ

نہیں ہیں تو عندیہ یہ ہے کہ چاہے اشرف کے ایک ہی افسانہ کی میں تعریف کروں ان کے افسانے تمثیلی افسانہ پر ناقدانہ مباحث کے دلچسپ امکانات رکھتے ہیں۔ انور خاں، سلام بن رزاق اور الیاس احمد گدی کے پہلے مجموعہ پر میری بحث ایسی ہی تھی۔ ان تینوں کا ایک ایک افسانہ ہی مجھے پسند آیا تھا۔ میں پیشہ ورنقاد نہیں ہوں اس لیے افسانوں کو بطور ایک قاری لطف کی خاطر پڑھتا ہوں۔ بے لطف لگتے ہیں تو بے لطفی کے اسباب اور پسند خاطر ہوتے ہیں، تو فنکاری کے پہلوؤں پر گفتگو کرتا ہوں۔ کسی کو خوش یا ناراض کرنا مقصد نہیں ہوتا۔ فاروقی اور نارنگ پیشہ ورنقاد ہیں ادھر الیاس شوقی نے بمبئی کے افسانہ نگاروں کا ایک انتخاب شائع کیا اور ادھر فاروقی صاحب نے کتاب نما میں اس پر دس سطروں کا تبصرہ کر کے پندرہ افسانہ نگاروں کے دل جیت لیے۔ ادب میں بھی پیری مریدی کا یہ دھندا مجھے کرنا ہوتا تو زندگی میں کیوں چھوڑتا۔ الیاس شوقی کے سر پر پیر صاحب نے اپنے دست مبارک سے دستار فضیلت باندھی اور وہ بھی عالم ہو گئے۔ الیاس شوقی مجھے ملے اور کتاب کے بارے میں پوچھا تو میں نے کہا اے عزیز! بحر العلوم سے علیست کی سند مل چکی اب ایسی کیا ضرورت پیش آئی کہ جہالت کے سرٹیفکیٹ کے لیے مجھ ابواجہل سے رجوع کر رہے ہو۔ الیاس شوقی میرے دوست ہیں لیکن مجھے غصہ اس بات پر تھا کہ انھوں نے اپنے خراب دیباچے میں بیدی یا منٹو کا ذکر بڑی غیر ذمہ داری اور نا سمجھی سے کیا تھا۔ فاروقی کو ایسی باتوں پر غصہ نہیں آتا۔ مجھے آتا ہے، اپنی اپنی پسند اور اپنا اپنا غصہ ہے۔

فاروقی کو پسند آتے ہیں تو ایسے ویسے شاعر بھی پسند آ جاتے ہیں۔ نہیں آتے تو فراق اور جوش کی بھی ایسی تہی کر کے رکھ دیتے ہیں۔ ناقدانہ طور پر کسی فنکار سے طبعی مناسبت نہ ہونے کے باوصف ہم آہنگی کے پہلو تلاش کرنا تنقید کا ایک ایسا عمل ہے جس کی جدلیات سے پیشہ ورنقاد نہیں گزر رہا۔ ادھر فاروقی جب بھی موقع ملا بات کا محل ہو یا نہ ہو جوش اور فراق پر بغلی گھونٹے چلا تے رہے اور فراق کو اردو شاعری کی روایت سے بے بہرہ اور جوش کو بے مغز اور لفظاً ثابت کرتے رہے۔ ادھر سلیم احمد نے جوش پر پانچ مضامین لکھے جو تنقید کا عمدہ نمونہ ہیں۔ فراق کے پرستاروں نے بھی فاروقی کی نالین برداری کرتے وقت یہ دیکھنے کی ذرہ برابر کوشش نہ کی کہ فاروقی کی فراق پر تنقید کس قدر غیر منصفانہ ہے۔ افتخار امام صدیقی نے مجھ سے ذکر کیا کہ پاکستان میں مرحوم شمیم احمد نے فاروقی کی تنقید کا منہ توڑ جواب دیا ہے اور یہ مضمون ان کے پاس ہے لیکن شاعر میں اسے چھاپنے کی ان کی بھی ہمت نہ ہوئی، جس دلیس کے دانشوروں اور نقادوں کا یہ عالم ہو اس میں سوائے زانی حاجیوں، پاجی مہاتماؤں، پاکھنڈی ملاؤں، متمول پیروں، بھرٹھا چار سیاست دانوں اور جاہ طلب ترقی کوش اور شہرت پسند نقادوں کے اور کیا پنپ سکتا ہے۔

فاروقی صاحب کے تبصروں کا میں بڑا قائل ہوں۔ اتنے کم لفظوں میں اتنی گر کی باتیں بنانے والا دوسرا مبصر ہمارے یہاں پیدا نہیں ہوا۔ عسکری کی جھلکیاں اور فاروقی کے تبصرے میرے تکیے کے دائیں بائیں رہتے ہیں کہ فقیر کی فکر کو رنگ نہ لگے اور صیقل ہوتی رہے۔ لیکن عظیم نقاد بننے کے بعد ان کے تبصروں میں بھی پیشہ وری کا عنصر بڑھ گیا۔ ایک دل شکن بات یہ بھی ہوئی کہ ان کی مشرقیت میں شونزم کا اثر بھی پیدا ہو گیا ہے جس کی طرف اشارہ تارنگ نے بھی کیا ہے گو خود تارنگ اس شونزم سے بچ نہیں سکے ہیں۔ دراصل فاروقی اور تارنگ میں معاصرانہ چشمک کا سبب بھی وہ معائب ہیں جو دونوں میں مشترک ہیں کیونکہ جیسا کہ بتا چکا ہوں دونوں وہ جڑواں ہیں جو جدیدیت کی کوکھ سے پیدا ہوئے تھے۔ وہ لڑتے ہیں ایک دوسرے کے خلاف لیکن دراصل لڑ رہے ہوتے ہیں اپنے ہی خلاف۔ الیاس احمد گدی کے ناول ”فائر ایریا“ پر فاروقی کا زوردار تبصرہ نہ صرف بیانیہ، وضاحتی، دستاویزی، حقیقت پسندانہ۔ فکشن اور کہانی پلاٹ کردار نگاری، واقعہ نگاری وغیرہ کے ان کے قائم کردہ تصور رات بلکہ تعصبات کا بطلان کرتا ہے بلکہ لگتا ہے کہ تارنگ کے اس الزام کا رد عمل اور جواب ہے کہ فاروقی خالص ادب کے ہیئت پسند نقاد ہیں اور سماجی معنویت کے حامل ادب کی ان کی نظر میں کوئی وقعت نہیں۔

راقم الحروف کو یہ ناول پسند نہیں آیا اور یہ بات میں نے دہلی کے ناول سیمینار میں اس وقت بھی کہی تھی جب شیم حنفی، قمر رئیس اور زبیر رضوی ناول کی دل کھول کر تعریف کر چکے تھے۔ ناول کی کمزوری یہ ہے کہ جو کم از کم آنچلک اپنیاس میں نہیں ہونی چاہیے کہ اس میں مقامی رنگ گہرا نہیں۔ آپ محسوس نہیں کرتے کہ آپ کو نئے کی کانوں کے علاقوں میں سانس لے رہے ہیں۔ وہ ملک جی فضا میں نہیں ہیں وہ بوجھل موسم نہیں ہیں۔ بلیک اینڈ وائٹ میں وہ تصویریں نہیں ہیں جو ذہن پر نقش ہو جائیں۔ یہاں لارنس کا ذکر نہیں ان دوئم درجے کے ناول نگاروں کا بھی ذکر نہیں جنہوں نے انٹیلینڈ اور نیل جیم کی کونٹے کی کانوں کی غربت، تن توڑ محنت اور تاریک زندگی پر دل ہلانے والی ناولیں لکھی ہیں۔ ذرا واں گاگ کی زندگی پر ارونگ اسٹون کی ناول لے لیجیے اور دیکھیے کہ کانوں میں کام کرنے والوں کی زندگی، ان کے نوٹے ہوئے گھر، ان کی سیاہ چکت ہوٹلوں اور شراب خانوں اور ہولناک غربت کی کیسی ذہن پر نقش ہو جانے والی تصویریں ہیں۔ میں پھر کہوں گا اور میرا مخاطب فاروقی سے ہے کہ تارنگ کے برعکس جو آئیڈیولوجی کے ہو لیے، فاروقی صاحب ابھی بھی پرفن یعنی فن سے بھرے ہوئے نقاد ہیں اور فن کی بات کرتے ہیں ادب کے لیے غیر ادبی معیاروں کو پسند نہیں کرتے کہ فائر ایریا کی کوتاہی فن کی کوتاہی ہے۔ ناول کی زبان بولتی نہیں اور اسلوب حساس نہیں۔ واقعات نہیں، نفسیاتی یا ڈرامائی تناؤ اور کرداروں میں تہہ داری نہیں اور اس کا سبب یہ

ہے کہ اپنے بھائی غیاث احمد گدی کے مقابلہ میں الیاس احمد گدی معمولی تخلیقی اور تخلیقی وقت کے مالک تھے۔ یہ بات میں نے الیاس احمد گدی کے پہلے افسانوی مجموعہ کے معلق بھی ہی تھی۔

ہماری تنقید کی ایک مصیبت یہ بھی ہے کہ ہم ترقی پسند یا جدید کے لیے باتوں کو دیکھتے ہیں لیکن انفرادی تخلیقی صلاحیتوں کے فرق کو ملحوظ نظر نہیں رکھتے۔ اسی لیے میری نسل کے نقادوں کے خلاف جدید افسانہ نگاروں کی ایک شکایت یہ ہے کہ وہ انتظار حسین اور سریندر پرکاش سے آگے نہیں دیکھتے۔ انھوں نے کیسے فرض کر لیا کہ اگر دیکھا تو معاف ہی ہو گا۔ تنقید جو فطرتاً ہی ہوتی ہے انھیں تنقید کا نشانہ نہیں بنانا چاہتی ان کے لیے ہلکے چٹکے تبصروں سے کام لینا چاہیے۔ دوسروں کو کیا الزام دوں خود مجھ سے ان آداب کی پاسداری ہمیشہ نہیں ہو پاتی۔ یہ مجھ سے نہیں ہو سکا کہ الیاس احمد گدی پر بھی میں اسی جذبہ تحسین سے قلم رانی کرتا جیسی کہ غیاث احمد پر کی تھی۔ اس وقت کے الیاس احمد میں کوئی ایسی بات نہ تھی جو انھیں رسالہ بیسویں صدی کے صفحات سے نکال کر زیادہ معتبر ادبی پرچوں کا قلم کار بناتی۔ آخری دنوں میں ان کے یہاں وہ تخلیقی شمش نظر آتی ہے جو رسالہ بیسویں صدی کے لکھنے والے کو شب خون میں پھنسنے کے لیے کرنی پڑتی ہے اور جس سے وہ افسانہ نگار محروم رہے اور خاک ہوئے جو فاروقی کی جوہر شناس نظروں سے باہر محض ملامت کے تعویذ کے زور پر شروع ہی سے بغیر کسی اندرونی تخلیقی وارویر کے شب خون کے صفحات کی زینت اور میت بنتے رہے۔ الیاس احمد اپنے افسانوں پر میری تنقید سے خوش نہیں تھے۔ فارا ایریا انھوں نے بڑی محنت اور لگن سے لکھی اور بڑے خلوص سے مجھے بھیجی۔ اب جبکہ وہ ہمارے درمیان بھی نہیں رہے سوائے مایوسی کے چند آنسو بہانے کے اور لیا کر سکتے ہوں۔

ظاہر ہے نارنگ بھی 'فارا ایریا' کا ذکر کریں گے۔ لیونلہ مابعد جدیدیت کے لیے انھیں سماجی معنویت والے ناولوں کی ضرورت ہے۔ الیاس احمد خوش نصیب ہیں کہ انھیں اردو کے دو بڑے نقادوں کی تعریف مل گئی۔ مابعد جدیدیت نے جن دوسرے ناولوں کو تھرکنی میں گرنے سے بچا لیا وہ ہیں پیغام آفاقی کا 'مکان' عبد الصمد کا 'دو گز زمین' اور خواجوں کا 'سیرا' شمول احمد کا 'ندی' مشرف عالم ذوقی کا 'بیان' یہاں زیر بحث ان کا آرٹ نہیں بلکہ آئیڈیولوجی اور ادبی مسائل سے ان کا ربط ہے۔ گویا ہماری تنقید میں کوئی ایسی چیز نہیں جو ناول کی بطور ناول سے قدر کا تعین کرے۔ الگ الگ رنگ کی روشنیوں میں جو ناول کے منظر نامہ پر ڈالو تو جو دوسری روشنیوں میں چمک نہیں پاتے جدیدیت، مابعد جدیدیت یا ترقی پسندی کی سرخ سبز زرد روشنی میں متور ہو جائیں گے۔ نارنگ کہتے ہیں کہ غیر ضروری تجزیہ یہ کہ تو اردو ناول کو کبھی انضمام ہونی نہیں۔ جو وہ ایک مثالیں ہیں وہ بھی تمثیلی اور داستانی اسلوب کی زائیدہ ہیں۔ مثلاً مظہر الزماں خاں کا 'آخری

داستان کو "مفسر کا" پانی "یا عشرت ظفر کا" آخری درویش "ان سب کی فضا ثقافتی ہے اور داخلی استعاراتی پیرایہ اول و آخر داستانی ہے۔ ان ناولوں کی تعریف فاروقی بھی کر چکے ہیں کیونکہ تمثیل اور تجرید اور داستانوی بیانیہ ان کے اائے ہوئے جدید تمثیلی علامتی افسانہ کی شناخت ہیں۔ تجریدیت کی آنچ نہ اور ثقافت کے شعلہ کو تیز کر کے نارنگ نے ایسے جدید پکوانوں کو بھی مابعد جدید کی ہندیا میں ڈال لیا۔ مجھے یہ تینوں ناول پسند نہیں ان پر لیبل چاہے کوئی بھی لگائیے۔ وہ بے کیف اور بے بصیرت ہیں، مصنوعی اور غیر تکمیلی ہیں۔ وہ قاری کے لیے نہیں بلکہ ان نقادوں کے لیے لکھے گئے ہیں جو اس کے گلے میں کوئی لیبل ڈال کر اس کی نمائش کریں۔ یہ نقاد ناول کے قاری کے طور پر سامنے آتے ہی نہیں۔ ایسا قاری جو تفریح طبع کی خاطر ناول پڑھتا ہو، جس کا رد عمل پر جوش پر شوق اور ہر دستہ ہو۔ یہاں تو ہر چیز نئی تلی اور گنتی کی ہوتی ہے۔ تعریف کے بہانے اور پیمانے تلاش کرنے ہیں سو کیے جاتے ہیں۔ نقادوں پر ایک ذمہ داری ہے کہ جس قسم کا نظریہ فن انھوں نے پروان چڑھایا ہے اس کے نمونے کے طور پر جو بھی خرافات پیش کی جائے اس کے بھاؤ کے پہلو نکال لیں۔ اب تنقید کا کام خرف ریزوں کو عمل و جوابر سے الگ کرنا نہیں رہا بلکہ خرف ریزوں کو ہی عمل و جوابر ثابت کرنا رہ گیا ہے۔ "آزادی کے بعد اردو ناول" جیسے کتابوں میں سو ناولوں کا ذکر ملے گا۔ ایسے جائزے لکھنے والوں سے تنقید کی توقع عبث ہے۔ وہ تو سبھی کی تھوڑی بہت تعریف کریں گے لیکن نقاد میں اتنا حوصلہ ہونا چاہیے کہ خاشاک کے دفتر کو خاشاک ہی کہے۔ اگر وہ ایسا نہیں کر رہا ہے تو وہ بھی مجھ میں ایک جائزہ لے رہا ہے، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے ناموں تلے پیش کی جانے والی خرافات کا۔ نارنگ کو ضرورت تھی ان ناول نگاروں کی جو مابعد جدیدیت کا وہ رتھ کھینچیں جس میں نارنگ جمن ناتھ بنے بیٹھے ہیں۔ انھیں وہ ناول نگار مل گئے۔ انھیں ضرورت تھی افسانہ نگاروں کی۔ جدید افسانہ کے لائق و دق صحرا کی طرف نظریں کیوں تو دیکھا کہ سبھی افسانہ نگار فاروقی کی امامت میں سجدہ سہو سے سر ہی اونچا نہیں کر پا رہے۔ نارنگ نے نعرہ بلند کیا سماجی معنویت اور کٹ منٹ کا، اقلیتوں کے درد کا۔ سب سجدہ سہو کو بھول، رکعت توڑ نارنگ کی طرف بھاگے جو اپنی ڈیڑھ اینٹ کی جدیدیت کی مسجد میں امامت کے لیے تیار کھڑے تھے۔ ان بے چاروں کو پتہ نہیں کہ نمازیں خشوع و خضوع سے قبول ہوتی ہیں۔ مصلے بدلنے سے نہیں۔

ترقی پسند نظریہ سازوں کو اپنے پروپیگنڈہ لڑیچر کے لیے نعرہ بازی کی ضرورت تھی انھوں نے روایت، ماضی اور غزل اور اشعار کی حقیقت نگاری کی خاطر حقیقت نگاری اور بیدی اور منٹو کی گردن ماری۔ فاروقی اور نارنگ دونوں کو جدیدیت کی خاطر ابھام۔ تکثیر معانی، تجریدیت،

علامت نگاری، تمثیلیت کی ضرورت تھی۔ انھوں نے آرٹ کی سادگی، صفائی اور تریل و فلشن کی سماجی معنویت کو، حقیقت نگاری کو جو فلشن کا جزو لاینفک تھی جدیدیت کی بلی پر قربان چڑھایا۔ لفظ پرستی، ہیئت پرستی، اسلوب پرستی، تجربات کے نام پر منقل انار کی اور شعریت کے نام پر نثر میں ٹیگوریت اور خلیل جبرائیت کو راہ دی۔ خراب سے خراب ادب کو قاری کے سر منڈھا۔ پہلے دونوں نے ساتھ مل کر لوگوں کو گمراہ کیا، اب الگ الگ کر رہے ہیں۔ مابعد جدیدیت نارنگ کا نیا مذہب ہے اس کا شہو میلہ انھوں نے دہلی میں بھرا۔ اس میں وہ سب بہروپے جمع ہوئے تھے جو ترقی پسندوں کے نعرہ باز ٹولوں میں بڑے بال والے کمیونسٹ تھے، جدیدیت کی مسجد میں ابہام کی داڑھیاں رکھے دو دورقی افسانوں کی نفل ادا کرتے تھے۔ اور اب نارنگ کے مابعد جدیدیت کے ہون کے گرد جسادھاری سادھوؤں کے روپ میں سماجی معنویت اور کٹ منٹ کی جوائیاں سے ادبی معجزوں کے امیدوار بن بیٹھے تھے۔ کیونز کم کو جدید اسلام کہا جاتا ہے اور نارنگ نو مسلم میرا مطلب ہے نو مارکسی ہیں جو پرانے مارکسیوں سے زیادہ نمازیں پڑھتے ہیں۔ جب وہ ترقی پسندوں کو مارکسزم پڑھاتے ہیں تو مجھے انگریزی کا محاورہ یاد آ جاتا ہے۔ Devil Quotes The Bible اس محاورے کا اردو ترجمہ میں اس لیے نہیں کر رہا کہ ترجمہ میں احمالہ شیطان یا ابلیس کا لفظ آتا ہے اور اس لفظ کے جملہ حقوق میں نے اپنی ذات کے لیے محفوظ کر لیے ہیں۔

نارنگ میری طرح نہ کبھی ترقی پسند رہے نہ مسلمان۔ لہذا ان سے ادبی خطیں سرزد ہوئی ہیں جو اس آدمی سے نہیں ہوتیں جو دونوں کی مولویت بھٹکتا ہے۔ ترقی پسند مولویت سے اتنے ہی بھرے ہوتے ہیں جتنے کہ مولوی ترقی پسندی سے خالی۔ وہ کتنے خالی ہوتے ہیں اس کی تازہ مثال آل احمد سرور کی کتاب ”دانشور اقبال“ پر آسفرؤ کے پڑھے ہوئے انگریزی سے پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا تبصرہ ہے۔ اسم بامسکنی کی مثالیں دنیا میں بہت سی ملیں اسم غیر مسکنی کی مثال تنقید میں اسلوب صاحب کا اسلوب ہے۔ مؤمن خاں مؤمن سے خیال پر مرہ لگائیں تو کہہ سکتے ہیں کہ آخری وقت میں کافر تو مسلمان ہو سکتا ہے لیکن وہ جو تمام عمر مسلمان رہا ہے وہ زیادہ مسلمان ہونے یعنی مولوی بننے کے علاوہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ اگر وہ صاحب جیسے ملن اور دلتوازن نقاد کی روشن خیالی بھی اسلوب صاحب برداشت نہیں کر پاتے تو میرا خیال ہے اقبال پر لکھنے کا حق صرف اسی کو پہنچتا ہے جس کے مذہبی عقائد درست ہوں۔ آسفرؤ کا ذکر میں نے ان کے لیے کیا کہ ادب میں عقائد کا ذکر وہاں زوروں پر رہا ہے اور ایلیٹ لی شاعری اور حیاتیات ان مباحث کا محور تھے۔ بے شک اقبال کی شاعری پیغمبرانہ ہے لیکن مولویت، پیغمبرانہ کلمات کی تک نظر تعبیر کے سوا اور ہے کیا۔ اسلوب صاحب فراق کے بھی بہت مداح ہیں اور فراق جس لب و لہجہ میں رہے

دیے کاٹ کے کفار کے لشکر ہم نے ”پڑھا کرتے تھے۔ وہ اگر انھوں نے سنا نہیں تو اقبال کے خلاف فراق کی نغمہ و نثر میں اس لہجہ کے اتار چڑھاؤ کو تو محسوس کیا ہوگا۔ فراق سے وہ درگزر کر سکتے ہیں تو ایک ایسے شخص کے لبرلزم پر چیں۔ جبیں ہونے کے کیا معنی جو اقبال کے بہترین نقادوں میں سے ہے اور دانشور اقبال، خلیفہ عبد الحکیم اور عزیز احمد کے بعد اقبال کے ایک بہترین نقاد کی کتاب ہے۔

نارنگ بھی اپنی ساختیات کی بیل گاڑی میں ٹھیک چل رہے تھے۔ بیل گاڑی تھی لیکن خوب جچی ہوئی اور گھنٹیوں کی آواز بھی دور دور تک جاتی تھی۔ لیکن پتہ نہیں ہماری مٹی میں ایسی کیا خصوصیت ہے کہ ہم دانشور کا رول نباہ ہی نہیں پاتے۔ علم کو علم کی طرح حاصل کرنا، جہان افکار کی بے لوث سیاحت پر نکل جانا، مکمل معروضیت سے حقائق کو جانچنا پر کھنا اور ایک بے لاگ اور بے پایاں تجسس کے تحت صداقت کی تلاش کرنا، دانشوری کے وہ آداب ہیں جن کا مغرب کے ادیبوں اور مفکروں کی طرح ہم نے کبھی پاس نہیں کیا۔ کچھ سلیقہ کا کام ہونے لگتا ہے کہ عظمت لیڈری اور چودھراہٹ کا کیزا سر میں کلبا نے لگتا ہے۔ پھر تو نظریہ عقیدہ بن جاتا ہے اور عقیدہ مذہب اور نقاد پیغمبر یہ پورا رویہ مخالف دانشورانہ ہے۔

بہر حال نارنگ کا نیا مذہب تھا مابعد جدیدیت۔ اس کے آتے ہی جدیدیت کے آسمانی صحیفے خاک بسر ہوئے۔ اس کے اجتماع میں شب خونی جدیدیت پر تیز سے پڑھے گئے۔ نارنگ کے کرشمہ ساز ہاتھوں کا لمس پاتے ہی مارکسزم اور آئیڈیولوجی اور کٹ منٹ اور سماجی معنویت اور سیاست سب میں ایک نئی جان آگئی۔ لیکن نارنگ ترقی پسندوں کی مولویت سے واقف نہیں تھے۔ وہ نہیں جانتے تھے کہ فاروقی اور شب خون اور جدیدیت پر گولا باری کا راؤنڈ ختم ہوتے ہی ان کی توپوں کا رخ ان کی طرف ہو جائے گا۔ اور یہی ہوا۔ فنیسل جعفری نے توپوں کا رخ پھیر دیا اور مارے گئے کھلم کھلا۔

نارنگ کی کتاب میں مشرقی شعریات کے دونوں ابواب جن میں سنسکرت اور عربی زبانوں کے تصورات شعر کا جائزہ پیش کیا گیا ہے راقم الحروف کی نظر میں نہایت بے کیف اور مدہ سنا ہے۔ علی ٹڈھ کی جمالیات کی کرسی کے لیے وہاں کے پروفیسر ایسی کتابیں لکھ دیتے تھے جو کرسی مل جانے پر میز کی دراز میں چلی جاتی تھیں۔ مشرقی شعریات کے مئے خانے نہ جانے کب سے بند ہیں۔ بڑے بڑے پنڈت اور علماء ان مجر علوم سے کوئی کام نہ لے سکے تو نارنگ کا ان پر وقت برباد کرنا سوائے اپنی غلیست اور پنڈتانی کی نمائش کے، جو پھر مستعار ہے، کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ ان ابواب میں اگر بقول فہیم اعظمی صاحب نارنگ نے تنقیدی طریقہ کار اپنایا بھی جس سے

وہ دلچسپ ہو گئے ہیں تو یہ دلچسپی وہی ہے جس میں میوزیم کا کیوریٹر، تھروں کے خواص بیان کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ پوری بیسویں صدی پورا جدید اور مابعد جدید دور سائنس، ٹکنالوجی، ماس میڈیا، عالم گیر جنگ، فاشزم، کمیونزم اور بنیاد پرستی کے ایسے مسائل سے تعلق رکھتا ہے جن پر سوچ بچار کی مشرق کے پاس کوئی اہلیت نہیں رہی۔ اگر ہے بھی تو کہیں نظر نہیں آتی۔ کوئی کتاب ایسی دکھائی نہیں دیتی جو فلسفہ، کلچر، مذہب، اخلاقیات، سماجیات اور تعلیم کی سطح پر مغرب کی یلغار کے سامنے مشرقی روایات و اقدار اور طرزِ حیات کے تحفظ کے مسئلہ پر معنی خیز مباحث کے دروازے کھولتی ہو۔ فاروقی اور نارنگ کبھی کلچر کے آدمی نہیں رہے۔ ان کی دلچسپی آرٹ کی صنعت تری کے ایسے مسائل میں تھی جو ہیومنزم اور سماجیات، انسان کے تہذیبی، معاشرتی اور اخلاقی مسائل کو اپنے دامن میں کوئی جگہ نہ دیتی تھی۔ زبان اور الفاظ اور اسلوبیات اور صوتیات اور علامات اور استعارات اور تجریدیت سے آگے انھوں نے کسی چیز کو دیکھا ہی نہیں۔ فاروقی نے شاعری کے مقابلہ میں نثر اور نثری اصناف ناول اور ڈراما اور افسانہ کو بہت کم ترجیحا، حالانکہ انھی اصناف کے ذریعہ دور جدید میں آدمی انسانی صورت حال اور آدمی کے نفسیاتی اخلاقی اور سماجی مسائل سے آگاہ ہوتا تھا۔ نارنگ آج فاروقی پر الزام لگا رہے ہیں کہ ان کی لائی ہوئی جدیدیت میں تجریدیت اور ہیئت پرستی ہے اور سماجی کٹ منٹ نہیں اور آئیڈیولوجی نہیں، لیکن اس زمانہ میں نارنگ خاموش تھے۔ بلکہ فاروقی کے ہم نوا تھے۔

اپنی تنقیدوں میں میں نے نظریات، تصورات، خیالات سے بحث کی لیکن نظر یہ سازی نہیں کی کیونکہ میں نے اپنے لیے ادبی نقاد کا جو منصب پسند کیا تھا وہ ادب کی تفہیم اور تفسیم تک محدود تھا۔ اس مقصد کے لیے ادبی نظریات کی اتنی ضرورت نہیں پڑتی جتنی کہ وسیع اور رنگارنگ ادبی تجربات اور تصورات کی جو بڑے فلسفوں اور نظریوں پر مبنی اور ان سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ میں نے ان سے کام لیا اور کام نکالا۔ نظر یہ سازی کے لیے جس مفکرانہ ذہن کی ضرورت ہے وہ بہت کم یاب ہے۔ جب عسکری جیسا آدمی نظر یہ سازی میں چوپٹ ہوا تو دوسروں کا لیاؤ کر۔ بطور ادبی نقاد کے میرے حوصلے بہت معمولی تھے۔ کسی ناول، نظم اور افسانہ کی ڈھنگ سے پرکھ کر لی تو سمجھو گنگا نہا لیے۔ تنقید ایک عمل مسلسل ہے، ذوق ادب اور جذبہ تحسین کا۔ نظریات تو دھوم دھڑاکے سے آتے ہیں اور ختم ہو جاتے ہیں۔ جدید یوں نے کہا کہ مارکسی نظریہ ادب ختم ہو گیا۔ نارنگ نے کہا کہ جدیدیت بھی ختم ہو گئی۔ فاروقی نے کہا ساختیات کہاں زندہ ہے۔ فضیل جعفری نے کہا کہ تھیوری تو امریکی سرمایہ کا شاخسانہ ہے۔ دیوندر اترا نے کہا مابعد جدیدیت حیوانیت کا فلسفہ ہے۔ غرض یہ کہ نظریات کی اپنی حدود، اپنی رکاوٹیں، اپنی بندگیاں، پیچیدگیاں اور خاتے ہیں وہ

مسار و خانی جہازوں کی طرح ادب کے ساحل پر ڈولتے رہتے ہیں جن سے نقاد اپنے کام کی چیز نکال لاتا ہے۔ اور پھر اپنی سبک سارکشتی پر سیاحت ادب کے لیے نکل جاتا ہے۔ نقاد کو نظریہ سازی کا بھرازیب نہیں دیتا۔ اور جو نظریہ ساز ہیں ان سے ادبی تنقید کم ہی نکلتی ہے۔

بہر حال میں نے وہ زمانہ دیکھا ہے جب نارنگ ساختیات سے ایسے بھرے ہوئے تھے جیسے راگ سے باج۔ نارنگ نے ناقدانہ ذہن کا وہ وصف بھی کھودیا تھا جو بقول ایلٹ بڑے نظریات سے مرعوب اور مغلوب ہوئے بغیر ان سے آنکھیں چار کرنا تھا۔ دراصل ساختیات اور مابعد جدیدیت اور نئی تھیوری نے ادب مصنف، قاری اور تنقید کے حلق ایسے تصورات کو جنم دیا ہے جو ہمارے قدموں تلے سے وہ زمین بھی کھینچ لیتے ہیں جس پر ہم افلاطون کے زمانے سے قدم جمائے کھڑے تھے۔ تا حال نارنگ بھی اسی قطعہ زمین پر کھڑے تھے جہاں انو خاں کی بکری چرتی تھی اور خواجہ حسن نظامی کی خانقاہ تھی اور منٹو کی رندیاں اپنی کھولیوں میں بیٹھی اس خاکسار کو آنکھ مارتی تھیں۔ ساختیات پڑھنے کے باوجود ادب کے اس بھوگی نے اپنے بھوٹ ولاس کو چھوڑنا پسند نہیں کیا۔ نارنگ کو بھی چاہیے تھا کہ وہ نئی تھیوری کا چیلنج قبول کرتے اور اس کے ساتھ ناقدانہ لین دین کرتے۔ لیکن نارنگ تو ساختیات کے سرکس کے ایسے رنگ ماسٹر بن گئے کہ قاری کو خوں خوار نظریات کے دہاڑتے شیروں کے بیچرے میں بند کر دیا اور خود آرام سے باہر کرسی پر بیٹھے عظمت کے ناخن تراشتے رہے۔

رواں بارتھ کو ہم نے بھی پڑھا تھا اور باقر مہدی کے یہاں بھی اس کی کتابیں دیکھی تھیں اور فاروقی نے بھی یقیناً پڑھا ہوگا کیونکہ وہ کون سی کتاب ہے جو ان کی نظر سے نہیں گزرتی۔ لیکن رواں بارتھ پر نارنگ کا باب پڑھ کر میں نے محسوس کیا کہ نارنگ کی کتاب اگر پی ایچ ڈی کا تھیسس ہوتی اور میں اس کا گامڈ ہوتا تو یہ باب نارنگ سے تین چار بار ضرور لکھواتا تاکہ اس میں سے قدری گتیاں دور ہو جائیں جو بقول نعیم اعظمی کے تھیوری کی بجائے شخصیت اور مصنف کو سامنے رکھنے سے پیدا ہوئی ہیں۔ گائیڈ کا یہ رول میں نے شمیم حنفی کی کتاب جدیدیت کی روایت پر تبصرہ کرتے وقت اختیار کیا تھا جو سرور صاحب کا چہ بہ تھا کیونکہ سرور صاحب اس تھیسس کے گائیڈ تھے۔ وہ جو میرے دل کے بہت قریب ہوتے ہیں مثلاً شمیم حنفی اور نارنگ ان کے لیے میں گائیڈ کا در درمول لیتا ہوں۔ شمیم حنفی پر میرا مضمون نارنگ کو بہت پسند آیا تھا کیونکہ اس وقت نارنگ اور شمیم حنفی میں ایسی ٹھنی ہوئی تھی کہ ذویل ہو جاتی اگر اس کا رواج ہوتا۔ شمیم حنفی پر مضمون قاضی عبید الرحمن کو، جنہوں نے نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید پر واقعی اچھا مضمون لکھا ہے، پسند نہیں آیا تھا کیونکہ شمیم حنفی ان کے استاد تھے۔ اور قاضی صاحب ان سے بڑی محبت رکھتے تھے اور رکھتے ہیں۔ یہ رنجش فطری

تھی اور وقتی بھی کیونکہ اب وہ مجھ سے بہت خلوص برتتے ہیں۔ فاروقی نے مذکورہ مضمون کے متعلق مجھے لکھا تھا کہ یہ بڑا عالمانہ ہے کیونکہ اس وقت وہ نارنگ کے حلیف ہونے کے سبب شیم خنی کے حریف تھے۔ اب شیم خنی نے فاروقی کی تعریف میں مضمون لکھا ہے جو اتنا عالمانہ نہیں ہے جتنا کہ فاروقی جیسے عالم نقاد پر ہونا چاہیے۔ میں نے جب فاروقی پر فلشن کی تنقید کا المیہ لکھا تھا تو ٹوسی نے بھی اسے عالمانہ نہیں کہا تھا بلکہ مجھے قمر احسن، آصف فرخی، اور دوسرے حضرات نے تائید والا، بھانڈا اور مسخرا کہا تھا۔ اب فاروقی جب بھی نارنگ کی کم علمی اور جہالتوں کا ذکر کرتے ہیں تو نارنگ کلیجہ ٹھنڈا کرنے کے لیے فلشن کی تنقید کا المیہ کا ورد کرتے ہوں گے ایسا میرا خیال ہے۔ کیا کیا گھیلے اور گھونٹالے ہیں ادب میں بھی، میں پھر اپنی بات دہراتا ہوں۔ ادب میں سچ بولنا کم از کم میرے تعلق سے اخلاقی نہیں بلکہ ابلسی صفت ہے اس کے لیے جرأت مندی نہیں بلکہ بے مروتی چاہیے۔

بہر کیف بات رولاں بارتھ کی چل رہی تھی۔ اسے پکڑنا آندھی کو مٹھی میں بند کرنا ہے۔ اس کی مخالفت اور موافقت میں ایسے ایسے مباحث کے بگولے اٹھے ہیں کہ اس کا سرسری تعارف بھی شیر بازار کے شور میں کسی شیر دلال کا تعارف ہے اس کے ورد و مسعود کے بعد کون سی چہیت ہے جو ادب کے سر پر قائم رہی۔ کہنے والوں نے تو اسے ادبی دہشت پسند ہی کہا ہے۔ اس کے ہرچہ اُتراف میں اتنے ہی خیالات ہوتے ہیں جتنے کہ جیلے۔ یہ خیالات گرفت میں آ بھی گئے تو ریت کی مانند انگلیوں سے پھسل جاتے ہیں۔ ایسے لحاظ میں نارنگ بھی شرح خیالات کی بجائے ترجمہ اقتباسات پر قناعت کرتے ہیں۔ چونکہ نارنگ کا ترجمہ نہایت سلیمس اور چوکھا ہوتا ہے، اس لیے قیامت کی نظر رکھنے والے فوراً تاڑ جاتے ہیں کہ نارنگ جو لکھ رہے ہیں وہ سمجھ نہیں رہے ہیں۔ بہر حال نارنگ کا یہ کارنامہ ہے کہ انھوں نے رولاں بارتھ کو اردو والوں سے متعارف کرانے کی جرأت رندانہ کی اور اگر قلم ادھر ادھر لڑکھڑاتا ہے تو قابل درگزر ہے کہ بارتھ کی سہ آتش بلا نوشوں کی بھی آزمائش ہے۔

بڑے نقادوں کے چونچلے بڑے ہوتے ہیں جن سے اگر چھوٹے نقاد بچ جائیں تو گو وہ چھوٹے رہیں گے لیکن ان حماقتوں سے بچ جائیں گے جو خود کو بڑا ثابت کرنے کے لیے اکثر بڑوں سے سرزد ہوتی ہیں۔ بڑے نقاد وہ ہاتھی ہیں جن کی لڑائی میں اکثر اس درخت کا خورہ ہو جاتا ہے جو سرسبز و شاداب ادب سے عبارت ہے۔ چونکہ ادب کا چھوٹا نقاد ادب کا قاری ہوتا ہے اور فن پاروں کے زندہ تجربات میں جیتا ہے تو نظریہ سازوں کی طرف محتاط رویہ اختیار کرتا ہے کیونکہ وہ جانتا ہے کہ نظریے کو عقیدہ بننے دیر نہیں لگتی اور عقائد کی تنگ نائے میں زندگی اور ادب کے تجربات مشکل سے سماتے ہیں۔ مابعد جدید تنقید پھر مارکسزم، آئیڈیولوجی، کمٹ منٹ، پروپیگنڈا لٹریچر کے انھی مباحث کو تازہ کرنا چاہتی ہے جو باسی ہو چکے ہیں۔ فضیل جعفری کہتے ہیں کہ نارنگ

جس مارکسزم کو پیش کر رہے ہیں وہ تو ڈنک بغیر کا کچھو ہے۔ جسے امریکی سرمایہ نئی تھیوری کی ڈبیہ میں ایکسپورٹ کر رہا ہے۔ تفصیل کی بات بالکل درست ہے لیکن میں تفصیل سے پوچھتا ہوں کہ ڈنک والا مارکسزم اب کہاں نظر آتا ہے۔ اردو میں مارکسزم فاروقی کو ٹھیکہ دار دکھانے کے کام کا رہ گیا ہے اور اب تو کٹر بنیاد پرست بھی، یساریت کا ڈھونگ رہ جاتے ہیں کیونکہ آج کے زمانہ میں ادب کے ستارے بھی "ہیں کو اکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ" کی طرح مچلتے ہیں۔ ترغی پسند ہوں یا جدید بے تاریک ہوں یا قمر رئیس انھیں مارکسزم کی مالا جپتے دیکھتا ہوں تو حق مغفرت کرے مرحومہ لعل پوار ہندوستانی فلموں کی ساس کی روپ میں یاد آتی ہے جو مالا جپتی ہے اور بہو سے برتن منجھواتی ہے۔ اس کی دھرم سادھن کا اس کے کردار پر کچھ اثر نہیں ہوتا۔ تاریک مارکسزم اور آئیڈیولوجی کی مالا جپنے اور ہم سے جو نئے موضوعات کے برتن منجھوانے کے بعد راک فیئر فاؤنڈیشن کی سکالرشپ پر مزید مارکسزم پڑھنے یورپ چلے جاتے ہیں اور قمر رئیس خاصی فرہنگ خواہ پرنا شقند میں نہرو فاؤنڈیشن کے ڈائریکٹر کے عہدے پر مامور ہو جاتے ہیں ظاہر ہے کہ ہم حقیروں فقیروں کے پاس سوائے اس کے کہ اپنی تنگ تاریک کوٹھری میں بیٹھے ادب پڑھیں اور کچھ نہیں ہوتا۔ اسی لیے ہم اچھے ادب پر اصرار کرتے ہیں کہ یہی ہماری زندگی ہے۔ اسی لیے ان نظریات کے خلاف لڑتے ہیں جو ادب کو پارٹی لٹریچر، پروپیگنڈا اور ریاستی کلچر اور آمرانہ طاقت کا ایک ہتھ کھنڈا بناتا ہے۔ فنکار کی آزادی، آرٹ کی طہارت، ادب میں ہیئت پسندی، کے حق میں اور سماج اور سیاست کے نام پر خطیبانہ، جذباتی الجلی اور پروپیگنڈا لٹریچر کے خلاف جنگ میں میں فاروقی اور تاریک کے ساتھ تھا اور ان سے زیادہ سرگرم اس لیے تھا کہ کمیونزم، فاشزم اور فکشن کا میرا مطالعہ ان دونوں رفیقوں سے زیادہ تھا اور صرف باقر مہدی سے کم۔ میں ادب کی لڑائی ہر نوع کے احتساب، نظریاتی سخت گیری، اس کے ریاستی اور تجارتی استحصال اور فنکارانہ خامکاری، پھوہڑ پن، سنابری اور ترقی کوئی کے خلاف اس لیے لڑتا ہوں کہ میں شعروادب کو ذہنی سکون و آسودگی، بصیرت اور نشاط کا ایسا سرچشمہ سمجھتا ہوں جس سے ہر وہ شخص فیض یاب ہو سکتا ہے جو صرف اس تک پہنچنے کی اہلیت پیدا کرے اور زحمت گوارا کرے۔ کلچر چاہے کسی قوم یا قبیلہ کا ہو، چاہے جتنا چھوٹا ہو، اس کا قتل انسانیت کے خلاف سب سے بڑا جرم ہے، خواہ وہ مذہب سیاست یا کسی بھی آئیڈیولوجی کے نام پر روا رکھا جائے۔ یاد کیجیے وہ دن جب افغانستان پر روس کے حملہ کو قمر رئیس نے خوش آمدید کہا تھا اور اقبال کی نظم جاگ اے افغان کی بحر میں علی سردار جعفری نے تہنیتی نظم لکھی تھی۔ ادیس آبا یا پر مسولینی کے طیاروں کو تمدن کے ہر کارے کہنے والے لوگ بھی موجود تھے۔ ہمارے یہاں ہندو تو اور اسلامی ممالک کی بنیاد پرستی کی بھی اپنی آئیڈیولوجی ہے اور ان سے کٹ منٹ، نوعیت کے اعتبار سے فاشزم اور

کیونز م سے کٹ منٹ سے مختلف نہیں ہے۔ یہ نہ بھولو کہ دو عالم گیر جنگوں کے علاوہ دوسری ہولناک جنگیں بیسویں صدی ہی میں لڑی گئیں۔ گویا مذہب تاریخ نسل رنگ قوم وطن کے نام پر آج بھی قوموں کو پاگل کیا جاسکتا ہے۔ آئیڈیولوجی ایک طرف تو ذہن میں آگ لگاتی ہے اور دوسری طرف اسے اتنا بے حس بناتی ہے کہ وہ قوموں کے قتل کو طمانیت قلب سے دیکھتا رہتا ہے۔ کیونکہ آئیڈیولوجی نے اسے حق بجانب ٹھہرایا ہے۔ ہولوکوسٹ پر کیتھولک چرچ اب معافی مانگتی ہے کہ جب یہودیوں کو گیس چیمبر میں جھونکا جا رہا تھا اس وقت پاپائے روم خاموش تھا۔ ہائے اس زود پشیمان کا پشیمان ہونا۔ اور بوسنیا کے واقعات پر کون پشیمان ہے۔ تاریخ کو آپ جس طرح چاہیں توڑ مروڑ سکتے ہیں اور ہمارے یہاں فرقہ پرست طاقتیں یہی کام کر رہی ہیں۔ اسلامی تاریخی ناولوں کی مانند ہندو تاریخی ناولوں پر ایسی ٹی وی سیریلیں بنائی جاسکتی ہیں جو دونوں فرقوں کو ایک دوسرے کے خون کے پیاسے بنا سکتی ہیں۔ سادھوی رتمبرا کی آتش فشاں تقریروں کا موضوع کیا ہوتا تھا۔ اڈوانی جی کی رتھ یا تراؤں میں گاٹو گاٹو اشتعال انگیز بھاشنوں میں زہر افشانی کس کے خلاف ہوتی تھی۔ آئیڈیولوجی کی بات کرتے ہوئے یہ سب باتیں ہم بھول جاتے ہیں۔ ہم سمجھتے ہیں کہ آئیڈیولوجی مارکسزم کی ہوئی تو اچھی، اسلام کی ہوئی تو مباح ہندو تو کی ہوئی تو خطرناک۔ مجھے حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ نارنگ خود اپنا لکھا بھی یاد نہیں رکھتے یا پھر اپنے ترجمہ کو وہ خود پوری طرح سمجھ نہیں پاتے۔ اپنی کتاب ساختیات کے صفحہ ۲۳۸ پر ہارٹ مین کا جو اقتباس انھوں نے یہ کہہ کر پیش کیا ہے کہ اس کا یہ بیان بار بار پڑھنے اور غور کرنے کے قابل ہے اس کا لب لباب تو یہی ہے کہ پروپیگنڈا کے جدید طریقے، جن کے ذریعہ پوری قوموں کے ذہن کی دھلائی کی جاتی ہے، ہمارے لیے ایک ہولناک تجربہ تھا۔ پروپیگنڈسٹوں کی آمریت ایک ایسا طاقتور ہتھیار ہے جو نہ صرف ماس میڈیا بلکہ سکارشپ کا بھی استعمال اپنے مقاصد کے لیے کرتا ہے۔ نازی جرمنی اور اسٹالن کے روس میں اس ہتھیار کا پورا استعمال کیا گیا، یہ ایک تاریخی حقیقت ہے اور ادبی نظریے کے وجود پذیر ہونے کی گفتگو میں اس بات کو فراموش نہ کرنا چاہیے کہ تھیوری ہمیشہ مخالف آئیڈیولوجیکل رہی ہے۔

اگر مندرجہ بالا سطور کے وہی معنی ہیں جو سطح پر نظر آتے ہیں تو نارنگ کون سی تھیوری، کون سی آئیڈیولوجی اور کون سے مارکسزم کی بات کرتے ہیں۔ نارنگ پر اپنے مضمون میں فضیل جعفری پنچون کی ناولوں کے حوالے سے اس بات کا ذکر کرتے ہیں کہ امریکہ تاریخ کو ختم کر رہا ہے۔ پنچون کے ناول میں عراق کی جنگ تو محض جنگ کا بہروپ تھی۔ گویا وہ ہوئی نہیں۔ جو بات فضیل بھولتے ہیں وہ یہ ہے کہ ماس میڈیا اور صارفی معاشرے کے جس دور میں ہم رہ رہے ہیں وہاں میڈیا کا

استعمال ہی تاریخ کو مسخ اور منسوخ کرنے کے لیے ہو رہا ہے۔ مارشل مک لوہان کی یہ سچائی اب گھر کھڑی وی سکرین پر پہنچ گئی ہے کہ میڈیا ہی Message ہے۔ ٹی وی نے عراق کی جنگ کی جو تصویریں دکھائیں وہ تو دیکھنے والوں کو آتش بازی لگتی تھیں۔ جنگ پر بنائی گئی فلموں اور حقیقی جنگ کے منظر میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ بلکہ اول الذکر کو زیادہ ہولناک اور درد مندانہ بنایا جاسکتا ہے۔ قدرتی آفتوں، حادثات، فسادات اور جنگ کی تصویروں کو ہم ٹی وی پر چائے کی چسکیاں لیتے ہوئے اطمینان سے دیکھتے ہیں۔ یہ بات غلط نہیں کہی جاتی کہ اشتہار آپ کے لیے سکرٹ سے لے کر خدا تک کا انتخاب کرتا ہے۔

آج میڈیا کامیاب ہوا ہے اپنے پرے سے غریبی اور افلاس کی تصویروں کو مٹانے میں۔ ان فلموں کی جگہ جن میں گانوں، کھیت، کسان، تین توڑ محنت، زمیندار، ساہوکار، ٹیچر، کلرک، بیوہ ماں، جوان، بہن اور سبکدوش سیدھے ہوتے تھے۔ یاد وہ ٹی وی سیریلیس جو آنچک اپنیاس پر مبنی مفلوک الحال اور سفاک زندگی کی تصویریں دکھاتی تھیں۔ یاد وہ آف بیٹ فلمیں جو چکر اور انکور کی مانند زندگی کے حقائق کو پوری سچائی سے پیش کرتی تھیں۔ ان کی جگہ اب شاندار ہوٹلیں، جگمگاتے گھر، رشک فرانس شہر، تاج تیز گانے، سکر، مافیا، بد معاشی، سازش، قتل، زنا، شراب اور انتقام نے لے لی ہے جو تشدد اور اشتعال کے ذریعہ تفریح کا سامان بہم پہنچاتی ہیں۔

یہی حال ادب کا ہے۔ ہمارے یہاں پریم چند کا افسانہ دیہات کا، عصمت کا قصبات کا منٹو کا شہر کا افسانہ تھا۔ کتنی تصویریں تھیں ان لوگوں کی جنہوں نے اپنے دکھ، اپنے المیوں، اپنی ننھی منی خوشیوں، اپنی نیک دلی اور ایثار نفسی کی مثالوں کے ذریعہ ہمیں نئی بصیرتیں عطا کیں، دکھ اور درد مندی کے معنی سمجھائے، ہماری ہمدردیوں کے آفاق کو وسیع کیا۔ ان کے دیے ہوئے کتنے کردار ہیں جو ہمارے تخیل کے نگار خانہ کو رشک مانی و بہزاد بنائے ہوئے ہیں۔ ان کی جگہ تجریدی اور تمثیلی افسانہ آیا۔ ناول اور افسانہ تو وجود ہی میں آئے تھے۔ عام آدمی، چھوٹے گھر، محلوں، بازاروں اور چوراہوں کے آدمی کی کہانی سننے کے لیے جو کاغذ شہزادوں اور سوراوڑوں سے مختلف تھا اور یہ عام آدمی کچلی ہوئی، روندی ہوئی، نیچوڑی ہوئی اور ٹھکرائی ہوئی زندگی کا علامہ تھا۔ گھر، کھائی، کھیت مزدور، بھکاری کلرک، سکول ٹیچر، طوائف اور اس کے دلال، مردانہ پندار کی ستائی ہوئی عورتیں، رسم و رواج، توہمات اور اخلاقی شکنجوں میں جکڑی ہوئی مدقوق لڑکیاں، وہ یتیم بچے جن کے ماں باپ بقید حیات ہیں بچے نو جوان، بے کس بوڑھے، مختصر یہ کہ زندگی کے بوجھ تلے دبی ہوئی انسانیت کی تصویریں۔ تجریدیت کی یلغار میں ان کے نام تک نہ بچے، الف لام میم آگئے۔ چہرے کے نقوش نہ رہے۔ گوشت پوست کے کردار نہ رہے۔ نفسیاتی اور اخلاقی مسائل، سماجی اور سیاسی چہرہ دستیوں

کا افسانہ ختم ہو گیا۔ ہماری دنیا سے اس بچہ کی تصویریں ہی غائب کر دی گئیں جس کے رخسار پر آنسو کا قطرہ اٹک گیا ہے۔ ٹی وی نٹ ورک اور تجارتی کمپنیاں افلاس کی تصویریں معدوم کرنے میں کامیاب ہوئی ہیں۔ اس دلیس میں امریکہ کو ضرورت تھی ان تیس کروڑ آدمیوں کی جن کی آمدنی اتنی ہو کہ وہ یہاں رہ کر باسکن راہن کا آئس کریم امریکی قیمت ہی پر کھا سکیں۔ باقی انسانیت کیڑے مکوڑوں کی زندگی گزارے، انھیں اس سے کوئی سروکار نہیں۔

اب میں ایسی بات کہنے جا رہا ہوں جسے فاروقی سن کر خوش ہوں گے، نارنگ اور آپ کو تو اس میں بھی شرارت ہی نظر آئے گی۔ لیکن بات خدا لگتی ہے۔ اگر ایمان کی پوچھیں تو میں کہوں گا کہ اردو میں ساختیات پر بہترین مضامین ڈاکٹر وزیر آغا کے ہیں۔ یہی چھ مضامین ان کی کتاب ساختیات اور سائنس میں شامل ہیں۔ اس کتاب میں دوسرے بھی اٹھارہ مضامین ہیں جن میں حسب معمول وزیر آغائی فکر کے اونٹ کے اٹھارہ انگ ٹیڑھے ہیں۔ نارنگ ساختیات سمجھا نہیں سکے کیونکہ ایک خوش پوش خوش گفتار سفیر کی طرح وہ مطالب بیان کرتے ہیں، واضح نہیں کرتے۔ ان کے مقابلہ میں آغا صاحب کا کام اتنا ہی منکسرانہ ہے جتنا کہ ایک دیہاتی سکول ٹیچر کا۔ وہ سمجھاتے ہیں، مثالیں دیتے ہیں، ادبی حوالوں سے کام لیتے ہیں، گرہیں کھولتے ہیں، گتھیاں سلجھاتے ہیں اور وہ مطالب جو نارنگ کے یہاں سنگلاخ ہیں آغا صاحب کے یہاں پانی ہو جاتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مثالیں طبع زاد ہیں۔ جس کی وجہ مجھے تو یہ سمجھ میں آتی ہے کہ جبریل راستہ بھول گئے اور سردودے اینڈ کی بجائے سرگودھا پہنچ گئے۔

بہر حال مسئلہ نہ مارکسزم کا ہے نہ آئیڈیولوجی کا۔ نہ تجریدیت کا نہ استعاراتی عمل کا، یہ بات میں بار بار کہہ چکا ہوں کہ مغرب میں بالزاک اور ڈکنس کی ناول ختم نہیں ہوئی، حقیقت نگاری کی روایت زندہ ہے جس نے میلان کنڈیرا، مارکویز، اور جان اپدائک جیسے ناول نگار پیدا کیے۔ ہم نے انگریزی کہاوٹ کے مطابق پانی کے ساتھ ٹب میں سے بچہ بھی پھینک دیا اور اب بانجھ پن کا علاج اس آئیڈیولوجیکل کمٹ منٹ کے ذریعہ کرانا چاہتے ہیں جس نے کرشن چندر اور دوسرے ترقی پسندوں سے رومانی اور جذباتی افسانے لکھوائے جس کے نتیجہ میں بالزاک ڈکنس اور ٹالسٹائی کی سماجی معنویت والے تہہ دار، پہلودار اور معنی خیز فلکشن کی روایت ہمارے یہاں پیدا ہی نہ ہو سکی۔ یہ سب باتیں میں اپنی ذلیل کتاب "جدید افسانہ اور اس کے مسائل" میں کر چکا ہوں۔ جسے پانچ سطروں کا ایک تبصرہ بھی نصیب نہیں ہوا۔

ساختیات چونکہ بنیادی طور پر عمرانی علوم کا فکری رویہ اور طریقہ کار تھا اس لیے اس میں آئیڈیولوجی کے معنی اس نظام افکار کے ہیں جو ایک قوم یا قبیلہ یا کیوٹی ٹی کی فکری اور اخلاقی اور

معاشرتی زندگی کا محور ہوتا ہے۔ چنانچہ ہر لسانی کمیونٹی کے لسانی ساختے اس کے اپنے ہوتے ہیں اور دوسری کمیونٹی میں ان کے مماثل لسانی ساختوں میں معنی کا وہ نازک فرق ہوتا ہے جو اس کی ثقافت کا عطا کردہ ہوتا ہے۔ مثلاً اللہ کے وہ معانی نہیں ہے جو پر میثور یا گاڈ کے ہیں۔ ولی سلف کا مماثل نہیں ہے۔ ساس ہمارے یہاں ظلم کا علامیہ ہے مغرب میں وہ کالک یا مصحک کردار ہے۔ بیوہ ہمارے یہاں قابل رحم اور الم ناک وجود ہے، مغرب میں پرکشش شوخ اور طرار عورت ہے۔ اگر آئیڈیولوجی اس معنی میں ہے تو کل کامیابی سے لے کر گالگ آر کی پیلا گو تک کا دنیا بھر میں آج تک لکھا گیا ہر لفظ ہر شعر ہر جملہ آئیڈیولوجیکل ہے، اسی طرح شعر و ادب میں ثقافتی عنصر جزو الاینٹک ہے۔ بیدی اور بلونت سنگھ کے یہاں پنجاب اور سکھوں کی ثقافت، عصمت کے یہاں مسلم متوسط طبقہ کی ثقافت، ازاک سنگھ کے یہاں پوش یوں کی ثقافت تو فطری اور لازمی طور پر آئے کی ہی کیونکہ اس کے بغیر فنکار لقمہ نہیں توڑ سکتا۔ دہلی میں جامع مسجد کی سیڑھیاں نہ ہوتیں تو میر کی غزل بھی نہ ہوتی۔ کیا اس معنی میں فاروقی اور اس خاکسار نے آئیڈیولوجی اور ثقافت کو ادب سے دور کیا۔ اگر یہ ممکن ہے تو کاندھ کی دونوں طرفوں کو الگ کرنا بھی ممکن ہے۔

چونکہ آج کل ادب میں سب کچھ الناسلٹا چل رہا ہے اور کوئی کام ڈھنگ سلیقہ کا نہیں ہو رہا ہے، لہذا تارنگ کے مارکسزم اور آئیڈیولوجی کا جواب بھی فضیل جعفری نے مارکسزم اور آئیڈیولوجی ہی کو پیش کر کے کیا۔ اس میں میری جان زبیر تم بھی ساجد رشید کی طرح رنگ لگا کر شہیدوں میں شامل ہو گئے۔ تم مجھے اپنے خط میں لکھتے ہو کہ سیاسی اور سماجی معاملات میں تمہارا رویہ بیاری یا لفٹسٹ ہے۔ تمہیں معلوم ہونا چاہیے کہ جب کمیونسٹ، مارکسی کمیونسٹ بنے تو باقر مہدی نگیلاٹ ہو چکے تھے۔ یعقوب راہی اسکول کے پرنسپل ہونے کے باوجود نگیلاٹ ہونے کے دعوے دار تھے۔ ایسا میرا خیال ہے کہ ساجد رشید کی بیاریت فاروقی کا منہ چڑھانے کے لیے ہے، لیکن ان کی اسلامی بنیاد پرستی میں خلل انداز نہیں۔ میاں آج کل بیاریت سے کام نہیں چلتا، مکمل بغاوت چاہیے، زمینی اور آسمانی خداؤں کے خلاف کیونکہ آسمانی صحائف کے زور پر ہی زمینی خداؤں نے چاروں طرف ظلم و جور کا بازار گرم رکھا ہے۔ بوکر انعام حاصل کرنے والی اروں دھتی رائے کے جس ناول کا تعارف تمہارے ذہن جدید میں شائع ہوا ہے، اس سے کمیونسٹ اسی لیے ناراض ہیں کہ مس رائے نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ کمیونسٹ حضرات انقلاب کو دنیا جہاں کی تمام برائیوں کا آخری حل سمجھنے کے سبب ان کی ناک کے نیچے روارکھی جانے والی سماجی اور انسانی نا انصافیوں کے خلاف لڑنے سکے۔ موکش نروان اور نجات کی فکر کرنے والوں کو اپنے گرد و پیش میں ہونے والی نا انصافیوں، جبر و ستم، اور دکھ درد میں مبتلا انسانوں کی آگہی نہیں ہوتی۔ فنکار کا سروکار انھی مسائل

سے ہے، موکش اور نجات سے نہیں۔ ہمارے یہاں ناول اور افسانہ کشاد کے مقام میں نہیں، قبض کے مقام میں ہے۔ اس سے فنکار اندرونی مجاہدے کے ذریعہ باہر نکل سکتا ہے۔ رجحان ساز تنقید نہیں تخلیق ہوتی ہے۔ آواں گارو، نقادوں میں نہیں۔ فنکاروں میں ہوتے ہیں۔ تنقید تو تخلیق کے پیچھے پیچھے چلتی ہے۔ رجحانات کے علم بردار نقاد۔ رجحان کے ختم ہوتے ہی ختم ہو جاتے ہیں۔ وہی تنقید پائیدار ثابت ہوتی ہے جو کسین فن کے پائیدار اصولوں پر تعمیر ہوتی ہے۔ یہ تنقید نہیں بلکہ ناول اور افسانہ اور ڈرامہ ہوتا ہے جو Breakthrough کا کام کرتا ہے۔ تنقید تو صرف ان کی نشان دہی کرتی ہے اور قدروں کا تعین کرتی ہے۔ ہمارے یہاں ماڈرنسٹ بریک تھرو تھا جس کی آئینہ داری اور رہنمائی 'شب خون' نے کی۔ پوسٹ ماڈرنسٹ بریک تھرو نہیں ہے۔ کہانی، کردار، حقیقت نگاری، اور سماجی معنویت کی طرف بازگشت، کھوئی ہوئی روایت کی باز آفرینی ہے۔ تلنک، اسلوب اظہار کا وہ اجتہاد نہیں جو حقیقت نگاری ہی کے طریقہ کار میں نئے ناول نگار کے ناول کو نیا بناتا ہے۔ چاہے وہ فنکاری سے کام لے، مبالغہ سے اساطیر یا علامات سے، اسالیب اظہار اور تلنک کے انوکھے تجربات سے۔ تاریک جن ناولوں کا نام لیتے ہیں وہ تو اچھے ناول بھی نہیں ہیں۔ اجتہاد کا کیا ذکر۔ جو افسانہ نگار ہیں وہ تو وہی ہیں جو جدیدیت کی پیداوار تھے۔ جو نئے ہیں، انھوں نے ابھی اپنی شناخت قائم نہیں کی۔ شناخت دو تین افسانوں سے نہیں بنتی اس لیے آئیڈیولوجی اور مارکسزم اور کٹ منٹ کی بحث ہماری صورت حال سے غیر متعلق ہے۔ مرض ہی کا پتہ نہیں چلتا تو علاج کیا ہوگا اور وہ بھی ان پرانے نسخوں سے جو آزمائے جا چکے ہیں، اور اب کام کے نہیں رہے۔ نظریاتی تنقید جب مسیحائی کا کام کر۔ نے لگتی ہے تو اور بھی خراب ہو جاتی ہے۔ پاکستان، افغانستان ایران میں تو ظاہر ہے دور جدید اور جدیدیت کی تمام بیماریوں کا علاج اسلامی ہوگا ہم (اور ہم سے مراد یہاں نقاد اور فنکار دونوں ہیں) زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتے ہیں کہ آنکھ کھلی رکھیں اور جو کچھ ہو رہا ہے اسے غیر ابراہمودوہن سے دیکھیں اور اس کی سچائی کو پانے کی کوشش کریں۔ ہم ان جذبات اور احساسات اور رواداری روشن خیالی اور قبولیت۔ ری روتوں کو محفوظ کر لیں جو فکشن کے زائیدہ ہیومنزم کا انسانیت کو سب سے بڑا عطیہ ہیں۔ ہمارا سیاست زدہ زمانہ ہمیں اخلاقی اور آئیڈیولوجیکل رویے اپنانے پر مجبور کرتا ہے۔ ناول اور فکشن کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ فنکار اخلاقی رویے کو متعلق رکھ سکتا ہے۔ مادام بوارے بد چلن عورت ہے یا نہیں۔ یہ فلا بیر کا مسئلہ نہیں آپ کا یا میرا ہو سکتا ہے۔ امراؤ جان ادا سے لے کر سو گندھی تک ہمارے فکشن کی روایت بھی یہی رہی ہے کہ ان کرداروں کے خالق ان کی انلاقیات کا حکم نہیں تھے۔ کھوٹ ہمارے تخیل میں ہے، ذہنی روتوں میں ہے۔ تخلیقی صلاحیت میں ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ آرٹ اور ادب کی طرف

ہمارے اس رویہ میں ہے جو پاکیزہ نہیں رہا بہت سی ملاوٹوں اور گھال میل کا شکار ہو گیا ہے۔  
 ہماری زبان، ہمارا ادب، اور ہماری تنقید اتنی پچھڑی ہوئی بھی نہیں کہ ان مباحث سے  
 اس کا دامن یکسر خالی رہا ہو۔ لیکن ہم یہ باتیں بھول گئے ہیں۔ ہم پر دین شاہ کی اس نظم کو بھی بھول  
 گئے ہیں جو تیسری دنیا کے یساری لوگوں کی اس بد عادت کا پردہ فاش کرتی ہے جو فنکاروں سے  
 یساریت کی بات اس طرح کرتے ہیں گویا روس اور روسیہ کی آمریت کے ہولناک جرائم کا پردہ  
 ابھی چاک نہیں ہوا۔ سب سے زیادہ افسوس کی بات تو یہ ہے کہ فضیل جعفری بھی یہ باتیں بھول گئے  
 ہیں۔ تاریخ پر فضیل کے مضمون کی پوری طاقت ساختیات اور مابعد جدیدیت کو امریکی سرمایہ کی  
 سازش ثابت کرنے میں صرف ہوئی ہے۔ فضیل سے قبل جمیل جالبی نے اسے یہودیوں کی سازش  
 بتایا تھا۔ ترقی پسند بھی یہی کیا کرتے تھے۔ روس پر ہر نوع کی تنقید کو وہ سامراجی پروپیگنڈا کہتے  
 تھے، جس کا ایک ایک حرف سقوط روس کے بعد ہیج ثابت ہوا۔

فضیل تو کافی پڑھے لکھے آدمی ہیں ان سے یہ توقع نہیں تھی کہ وہ ساختیات اور مابعد جدیدیت  
 پر امریکی سرمایہ کی کوڑھ کا داغ لگا کر اسے بھی ایک اچھوت موضوع قرار دیں گے۔ ویسے بھی اردو  
 والوں کی انگریزی کا آج کل حال کافی پتا ہے۔ پھر جمود و انحطاط کے سبب ذوق تجسس کو بھی پالا مار  
 گیا ہے۔ دنیا میں کہاں کیا ہو رہا ہے، ان کو کوئی دلچسپی نہیں۔ تساہل ہماری دانش گاہوں کی دیواروں  
 سے نمی کی طرح جھڑتا ہے۔ چنانچہ ایک ہی آواز کی گونج چاروں طرف سنائی دیتی ہے کہ ساختیات  
 ہماری سمجھ میں نہیں آتی۔ یا پھر اعلان ہوتا ہے کہ ساختیات ہمارے کام کی نہیں۔ یا مغرب میں بھی  
 مرچکی۔ اور مابعد جدیدیت حیوانیت ہے۔ یہ تمام رویے فکر و فلسفہ، افہام و تفہیم، مباحثہ اور مجادلہ  
 سے ریزے بہانے ہیں۔ تاریخ کا یہی کارنامہ کیا کم ہے کہ انھوں نے فضیل جعفری سے اتنی ساری  
 کتابیں پڑھوائیں جو در نہ وہ کبھی نہ پڑھتے۔ اپنی تمام کوتاہیوں کے باوصفہ تاریخ کی کتاب نے  
 اردو تنقید کو ایک سمت دی ہے اور اردو والوں پر نئے نظریات، تصورات اور افکار کا ایک جہاں  
 منکشف کر دیا۔ پورا یورپ اپنے نئے میلانات، رجحانات اور فلسفیانہ رویوں اور فکری اور تمدنی  
 انقلابوں کے ساتھ کتاب کے آئینہ میں جھلکتا ہے۔ اور کیسی چہل پہل ہے ماسکو اور پیرس اور پراگ  
 اور لندن اور ہارورڈ کے دانشوروں، نظریہ سازوں اور پروفیسروں کی۔ لگتا ہے ایک بڑی کاک ٹیل  
 پارٹی میں ہم شریک ہیں جہاں بادام پیسے اور کاجو چباتے ہوئے کبھی سائیر سے محو گفتگو ہیں، کبھی  
 دریدا سے، کبھی رولان بارتھ سے اور تاریخ جام بھرتے ہیں۔ تعارف کراتے ہیں لقمہ دینے ہیں،  
 معذرت چاہ کر کسی دوسری طرف نکل جاتے ہیں۔ کچھ باتیں سمجھ میں آتی ہیں، کچھ نہیں آتیں۔  
 کیونکہ کاک ٹیل پارٹی کی گفتگو میں ایک نشہ کا، کچھ شور شرابے کا، لقمہ چینی اور لخت لخت گفتگو کا قطع

کلامی اور سخن گسٹری کا لطف ہے جو چائے پر ہونے والی اس گفتگو سے مختلف ہوتا ہے، جس میں من و تو کی کیفیت ہوتی ہے۔ فرصت اور دل جمعی سے تبادلہ خیالات ہوتا ہے، کسی کام یا فرض کو پھٹانے کی بجائے کوئی بھی کام نہ کرنے کے رندانہ رویے کا کیف و سرور ہوتا ہے۔ مجھے کاک ٹیل پارٹیاں پسند ہیں کیونکہ میں مغرب پرست ہوں۔ سرسید اور حالی اور راشد کی مانند۔ اور انگلومیدیا کا شکار بھی رہا ہوں، ایک زمانہ کے عسکری کی مانند، اور مشرق سے بیزار بھی ہوں راشد کی مانند اور دلدادہ بھی ہوں علی سردار جعفری کی مانند، لیکن آدمی کاک ٹیل پارٹیوں سے بہت جلد تھک جاتا ہے اور سہانی شام پھر کسی خوش گفتار دوست کے ساتھ گزارنا چاہتا ہے۔ تنقید تو مغرب ہی کا کارنامہ ہے جو زندگی کے ہر شعبے میں ایجاد، اجتہاد، تشکیک، تعقل، آزادی، تازگی اور ہر لحظہ نیا طور نیا ذوق تجلی کا دلدادہ رہا ہے۔ ہم تو مغرب کے خوشہ چیں بن کر بھی نقاد پیدا نہ کر سکے کہ تقلید پرستی، نالین برداری، شخصیت پرستی، اور مرشدوں اور مہاتماؤں کی سی راست روشی، خود رائی، اور دنیا جہاں کی صداقتوں کے امین اور محافظ ہونے کا پندار، علم اور شائستہ تاپیدا کر سکتا ہے، تنقید نہیں۔ پورا مغربی معاشرہ ناول تنقید اور سائنس کا پیدا کردہ ہے۔ ہمارے یہاں یہ معاشرہ پیدا نہیں ہو پایا۔ حالی سے اجالے کی ایک کرن پھوٹی تھی جو ادھر ادھر لشکارے مار کر پھر اس تاریکی میں ڈوب گئی جس کی یلغار میں پھر آج پورا مشرق، عالم اسلام سے لے کر ہندوستان برما اور پورے جنوبی ایشیا کو مذہبی بنیاد پرستی، اندھی ماضی پرستی، کمزوروں پر طاقتوروں کے جبر و تسلط، جمہوری معاشرے کا قتل، اور پیٹرو ڈالر کے شیوخ اور کسانوں پر جاگیرداری اور ان کی پرائیویٹ سیناؤں کے ظلم و جبر، مختصر یہ کہ فاشزم کے بڑھتے سایوں سے عبارت ہے۔ اسی لیے مشرقیت کے احساس، مشرق کی بازیافت اور مشرق پرستی جو اقبال، عسکری سے لے کر خود فاروقی کے یہاں جھلکتی ہے۔ اس میں زندگی کی حرارت نہیں۔ اکاڈ مسزم کی بے کیف ٹھٹھری ہوئی کیفیت ہے۔ نارنگ کے یہاں بھی مشرقی شعریات کے دونوں ابواب بھی اکاڈ مسزم کی زمستانی ہواؤں میں منجمد ہیں۔ البتہ ساختیات میں ساختیات اور مابعد جدیدیت کے ابواب میں اپنی تمام کوتاہیوں اور الجھیروں کے باوصف ایک حرارت چہل پہل اور ہنگامہ آرائی کی کیفیت ہے۔ اس کے سامنے فاروقی کی رعایت لفظی والی شعریات کتنی بوسیدہ اور فرسودہ لگتی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ سفارت خانہ کی جھاڑ فانوس سے جگمگاتی کاک ٹیل پارٹی سے نکل کر عہد وسطیٰ کے کسی کیمیاگر کے تاریک تہ خانہ میں چلے آئے ہیں۔ جہاں مختلف خواص اور انسلالات رکھنے والے الفاظ، اشعار کی ہانڈیوں میں کیمیاوی عناصر کی مانند ابل رہے ہیں۔

نارنگ کی کتاب کی خوبی یہ ہے کہ جیسا کہ عرض کر چکا ہوں کہ ایسی اور اس سے بہتر بہت سی کتابیں لکھی جائیں گی کیونکہ جدید تنقید کا سفر اسی سمت میں ہے جس کا پہلا سنگ میل اردو

میں نارنگ کی کتاب ہے۔ نارنگ کی کتاب سفر ہے فاروقی کی کتاب حضر ہے وہ سنگ میل نہیں ٹرینس ہے۔ دوسری خود فاروقی کی ایسی کوشش ادب کے قاری کے لیے وحشت ناک خبر سے کم نہیں ہو کیونکہ امتحان صبر کے لیے فہم غالب کی مانند شعر شور انگیز کی ایک ہی جلد کافی تھی۔ سچ بات یہ ہے کہ فاروقی بے حد طبائع اور ذہین آدمی ہیں۔ ذہانت میں جب نارنگ ان کے پاسگ نہیں تو اس خاکسار کا سوال ہی کیا۔ چنانچہ میں تو اپنی تہہ سنبھالے نقادوں کے اس ناگفتنی ٹولے کے بیچ میں ہی ٹھیک ہوں، جو ان دو عظیمائے نقد کے ذکر انور کے وقت درج گزٹ نہیں ہوئے۔ ظاہر ہے ایسی ذہانت کسی اور نقاد کو ملنے والی نہیں کیونکہ خدا رحیم و کریم ہے اور آسمانوں سے اتنی ہی آفتیں نازل کرتا ہے جتنی انسان برداشت کر سکتا ہے۔ شعر شور انگیز ذہانت و فطانت کا نادر نمونہ ہے اور ایسی تنقید صرف فاروقی لکھ سکتے ہیں لیکن فاروقی تنقید کی راہ کشادہ نہیں کرتے بلکہ اتنی تنگ کرتے ہیں کہ اس میں صرف فاروقی ہی سما سکتے ہیں۔ بڑی تنقید وہ ہوتی ہے جو تنقید کو ایک نظر (نظر یہ نہیں) ایک جہت ایک اسلوب دیتی ہے۔ ایسا راستہ دکھاتی ہے جس پر کار، تانگہ، ٹم ٹم سب چل سکتے ہیں۔ شعر شور انگیز بڑا کارنامہ ہے لیکن اپنی ذات پر ختم ہے۔ صنعت کاری کی ہر کتاب کی مانند بالآخر یہ غیر دلچسپ ہو جاتا ہے۔ وہی تنقید مسرت اور بصیرت کا پائندہ سرچشمہ بنتی ہے جس میں شاعری، تنقید کا لمس پاکر حیات و کائنات کے اسرار و رموز کا جمالیاتی احساس اور شعور بخشتی ہے۔ ذہن لفظی رعایتوں، اور معنوی تعبیروں کے گورکھ دھندے میں بہت دیر تک الجھا نہیں رہ سکتا۔ بے شک آرٹ کرافٹ ہے، بے شک شاعری صنعت گری ہے لیکن تنقید جب حزم و احتیاط سے کام نہیں لیتی تو وہ آرٹ کا کارخانہ بن جاتی ہے۔ جہاں شاعر کے پرزے پرکھنے میں شاعری کے پرزے اڑ جاتے ہیں۔

شاعری تجربہ حسن نہیں رہتی جو زبان کے آبشار اور لفظوں کی وادی کل پوش کی نظارگی کا بخشا ہوا ہے۔ فاروقی کے یہاں سطوت رفتار دریا کا مال ہمارے سامنے ہے کہ مناسب لفظی کی موج مضطر ہی جولانی طبع نقد کی زنجیر پابن گئی۔ انھوں نے اردو غزل میں بھی رنگ ناسخیت پر اکتفا نہیں کیا بلکہ شکسپیئر کے رومیو جولیٹ میں بھی رعایتی مگدروں کا کس بل ڈھونڈ نکالا۔ اس کرتب سے ان کی زمین نقد وہ پریاگ تو بن گئی جہاں مشرق و مغرب کے گنگا جمنی دھارے مل جاتے ہیں۔ لیکن سرسوتی غائب ہو جاتی ہے۔ اب انھیں کون بتائے کہ شکسپیئر اس طرح نہیں پڑھا جاتا، کبھی نہیں پڑھا گیا، کبھی نہیں پڑھا جائے گا۔ کیونکہ یہ در دوسرے ہے۔ میلنزم پر معجزے کو قربان کرنا ہے۔ ہم تو میر کو بھی اس طرح نہیں پڑھتے جس طرح فاروقی پڑھاتے ہیں۔ فاروقی کثرت معنی کے دلدادہ ہیں اور ہم معنوی تہہ داری کے اور دونوں میں بعد مشرقین ہے۔ ایک دور کے معنی کے تلاش میں دور کی کوڑی لاتا ہے اور دوسرا اتنا ہی کھودتا ہے جتنا معنی کا جھرنّا پھوٹنے کے لیے ضروری ہے۔ فاروقی حالی کے بعد اردو کے سب سے بڑی نقاد ہیں لیکن صنعت گری کے پرستار ہیں ہم حالی کی ناخلف اولاد ہیں

لیکن سادگی شعر کے قائل ہیں۔

فاروقی جب نقاد کی طرح خود کو منوا چکے تو اب بطور شاعر کے خود کو منوار ہے ہیں۔ اس میدان میں نارنگ کا ٹٹو نہیں چلتا کیونکہ مبداے فنیاض سے انھیں شعر گوئی کا شہتہ بھر ملکہ نہیں ملا، گو، فاروقی کے پاس شعر گوئی کا جو ملکہ ہے اس کے محعلق یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ مبداے فیض سے عنایت ہوا ہے۔ فاروقی ان لوگوں میں سے ہیں جن کی شاعری کا کس بل بتاتا ہے کہ اس سعادت بہ زور بازو ہے۔ اور کیا ہوا اگر اشعار قند نبات نہیں، ان میں فاعلاتن فاعلات تو ہے۔ فاروقی کی شاعری کی تعریف ان تمام لوگوں نے کی ہے جن کی شاعری کی تعریف وہ پہلے کر چکے ہیں۔ مثلاً بلراج کوئل، اور اگر میں یہ کہوں کہ فاروقی کی شاعری میں بل کوئل سے زیادہ ہے تو کم از کم اس کی تردید بلراج نہیں کریں گے کیونکہ وہ کوئل ہیں۔ بلراج کوئل میں فاروقی کو فیض کا رنگ یا ذہنک یا طور یا طریقہ یا ایسی ہی کوئی چیز نظر آئی تھی جو ایک شاعر سے دوسرے شاعر میں سرایت کرتی ہے لیکن اس کی شناخت ہمارے لیے اتنی ہی ناممکن تھی جتنی کہ ڈھول کی آواز کو سارنگی کی تان سمجھنا۔ بہر حال فاروقی کی شاعری کا یہ پہلو اثباتی ہے کہ ابہام و اغراق کا وہ تمام سرمایہ جو انھیں مبداے فیض سے ملا تھا، شاعری میں صرف ہو گیا۔ اور ان کی تنقید صاف ستھری اور چومگی رہ گئی ورنہ افتخار جالب کی طرح ان کی تنقید بھی ان کی شاعری جتنی مشکل اور مبہم ہوتی تو ہمارا کیا حال ہوتا۔ بے شک فاروقی کی شاعری عالمانہ ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کی طرح ان کے حواشی جو علم کا خزانہ ہیں ان کی شاعری کی قدر میں اضافہ کرتے ہیں۔ فاروقی ضرورت سے زیادہ پڑھتے ہیں اور وہ علم جو ان کی تنقید کے کام نہیں لگتا ان کی شاعری کے کام آتا ہے۔ نظم کے حواشی ان ظروف آرائش کے مانند ہیں جن سے نظم کے قیامت قامت مضامین اپنی مشاطگی کرتے ہیں۔ یہاں یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ نارنگ اپنی ضرورت کے مطابق پڑھتے ہیں اور باقر مہدی بلا ضرورت۔ خاکسار کے متعلق کیا کبھی آپ کو یہ محسوس ہوا کہ اس ہرزہ نویس نے قلم رکھ کر کتاب اٹھائی ہو؟

میر اناتقص خیال ہے کہ فاروقی کی شاعری کی اتھی تنقید صرف نارنگ لکھ سکتے ہیں کیونکہ جس بین استی تنقید کے طریقہ کار کو ساختیات نے روشناس کرایا ہے۔ فاروقی کی شاعری اس کی متقاضی ہے کیونکہ یہاں دوسرے شعرا کا متن اپنے شعر کے بطن میں ہوتا ہے یہ شاعری اس نظریہ کا بھی اچھا نمونہ ہے کہ شاعر شاعری نہیں لکھتا بلکہ شاعری شاعری لکھتی ہے یا ڈاکٹر وزیر آغا کے الفاظ میں لیکھک نہیں لکھتا، لیکھ لکھت ہے۔

فاروقی کی دو نظموں کی تعریف میں ہر کہہ و مہر رطب اللسان ہے۔ 'خودنوشت' اور 'شہر آشوب' اور حقیقت یہ ہے کہ ان دو نظموں سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اچھے شاعر بن سکتے ہیں۔ کاش وہ یہ دو نظمیں نہ لکھتے تو انھیں نظر انداز کرنا کتنا آسان تھا۔ اب تو اچھے شاعر ہونے کا امکان پیدا ہو گیا جو فاروقی کے

لیے چیلنج بھی ہے اور ترغیب بھی۔ ہم تو صرف دعا کر سکتے ہیں کہ اللہ ان کے اہلب قلم کی نگہبانی کرے۔

’شہر آشوب‘ کی ہجو کا ہدف کون ہے یہ سوال عتیق اللہ نے اٹھایا ہے۔ فاروقی کے نکتہ چیں نکتہ سنج لوگ ہی رہے ہیں۔ علی الرغم اس خاکسار کے کہ اسے اپنے ہی شہر کے ایک اردو رسالہ میں ایسے فائر العقل و شام طرازوں سے واسطہ پڑا جن پر بے نقط قصیدہ ہجو ہی لکھا جاسکتا ہے جس کا آرکی کی ٹائپ میرضا حک کے خلاف سودا کی وہ ہجوئیں ہیں جن میں نقطہ کی غلطی سے نطقہ اس بے زبان تک پہنچتا ہے جس کے بھونکنے کا جواب نہ سودا کی زبان درازی میں تھانہ فدوی کی دریدہ دہنی میں۔ فاروقی کے ’شہر آشوب‘ کی ادبی اہمیت بھی ہے اور نفسیاتی بھی۔ اس کی ادبیت کی تعریف بھی نے کی ہے۔ سبھی سے یہاں مراد ہے اردو کے شاعر نقاد اور پروفیسر جن کے لیے فاروقی نے بڑی محنت سے کریمہ جانوروں کے نام تلاش کیے ہیں لیکن چونکہ یہ نام عربی اور فارسی میں ہیں اس لیے کراہیت کم ہوگئی اور ان میں بھی عالمانہ وقار پیدا ہو گیا ہے۔ فاروقی کو نفسیاتی فائدہ یہ ہوا ہے کہ نقادوں اور پروفیسروں کے خلاف ان کے دل کی بھڑاس نکل گئی ورنہ نثر میں نکلتی تو اس خاکسار کی تنقیدوں کی مانند ان کی تنقید بھی خراب ہوتی۔ شاعری کی یہی تو خوبی ہے کہ جو کفر اس میں بولا جاتا ہے وہ نثر میں سنگسار ہوتا ہے۔

اپنی ’خودنوشت‘ میں فاروقی کا انکسار بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ اتنی معرکہ الآراء تصانیف کے باوصف وہ خود کو شیکسپیر اور دانٹے، غزالی اور ابن رشد کے سامنے ہیج سمجھتے ہیں۔ مجھے تو فاروقی کی افسردگی اس لڑکی کی معلوم ہوتی ہے جو اپنا مقابلہ ایکٹرسوں سے کرتی ہے۔ راقم الحروف کو احساس کم وقعتی کے لیے شیکسپیر تک جانے کی ضرورت نہیں کہ اس کے لیے تو فاروقی اور نارنگ ہی کافی ہیں۔ شیکسپیر اور گوئٹے، سعدی اور حافظ، میر اور غالب تو وہ سورج ہیں جو مجھ جیسے خاک کے ذروں کو چمکاتے ہیں۔ میں حقیر فقیر سہی لیکن دنیا کے عظیم ترین فنکاروں کے تخلیقی معجزات کا شاہد ہوں۔ ان کے تخیلی کرشموں کی جلوہ سامانی کا یہ عالم ہے کہ میرا پورا وجود ستاروں سے جھللاتا آسمان بن گیا ہے۔ ذہن کے آفاق شفق کے رنگوں سے گلزار ہو گئے ہیں کچھ بھی نہ مانگ کر مالامال کر دیا میری زندگی کو بصیرتوں اور مسرتوں سے۔ میرے اندر کا جہان کیسی کیسی دنیاؤں سے آباد ہے، جو شیکسپیر کے ڈراموں، فلاہیر کی ناولوں، جینوف اور مویاساں، بیدی اور منٹو کے افسانوں کی دنیا میں ہیں۔ کیسی بزم آرائیاں ہیں، ذہن میں جو شاعرانہ تخیل نے لفظوں کا جادو جگا کر، آہنگ کو

شکیت کی سرحدوں پر پہنچا کر، احساس کو خیال میں، خیال کو امیج میں اور امیج کو تصویروں کے نگار خانہ میں بدل کر پیدا کی ہیں۔ ان چیزوں کے ہوتے مجھے کسی چیز کی کمی زندگی میں محسوس نہیں ہوئی۔ میں مطمئن ہوں اپنی ذات سے بھی اور اپنے قلم کی خرافات سے بھی کہ اس میں کبھی کبھی اسی تلچھٹ کا نشہ پیدا ہو جاتا ہے، جس کی سہ آتش کے قدح کے قدح میں نے لندھا لئے ہیں۔

میری اس یادہ گوئی کا لب لباب یہ ہے کہ میں ہم عصر ادب کے منظر نامہ سے خوش نہیں ہوں۔ مجھے پڑھنے کے لیے اچھے افسانے اور ناول نہیں ملتے۔ ایسی کتابیں نہیں ملتیں جو تہذیب و تمدن اور ادب اور آرٹ کے جدید مسائل پر فکر انگیز مباحث کے دروازے کھولتی ہوں۔ ادب میں وہ بے مقصد مقصدیت، وہ دیوانگی اور لگن، وہ آوارگی اور بے ساختگی، وہ احساسات کی تازگی اور کولتا، جذبات کی شدت اور شوریدگی، خیالات کا نکسلا پن اور نکھار کہیں نظر نہیں آتا جو نوجوان لکھنے والوں کو ایک رومانی بانگین کا تخلیقی فشار، بغاوت اور اجتہاد کی چمک، اور سب کچھ بننے کی طاقت رکھنے کے باوصف کچھ نہ بننے کی بے نیازی کی دولت عطا کرتا ہے۔ یہاں تو ہر چیز نئی تلی ہے۔ گنتی کی ہوئی ہے۔ منافقانہ معافتے ہیں۔ دل ملے نہ ملے ہاتھ ملائے جاتے ہیں۔ مسکراہٹ کے حسابی زاویے ہیں۔ مقامات اور منزلیں، انعامات اور اکرامات ملے شدہ ہیں۔ اور ان تک پہنچنے کے راستے معلوم اور مانوس ہیں۔ کاغذ پر قلم رکھتے ہی پہل چل جاتا ہے کہ داد و ستائش کا شور کہاں سے بلند ہوگا۔ کہاں سے بے جا تعریف کا لفاظ تبصرہ متوقع ہے۔ کس پر کیا لکھنے میں اندیشہ زیاں ہے کس کے دربار میں صریح خامہ کو نوائے سرود بننا ہے، کس کے حلقہ ارادت میں شامل ہونا ہے۔ لکھنے کے آداب سے زیادہ اب لوگ امیج بنانے اور امیج توڑنے کے ہتھ کھنڈے سلختے ہیں۔ تنقید ایک وارفتہ ذہن کی سیاحت ادب نہیں رہی۔ علم ایک متجسس ذہن کی ازل گیر وابد تاب تھیلی، کبھی نہ ختم ہونے والی آبلہ پائی نہیں رہا۔ ادب تخیل کا اعجاز اور تخلیق کا کرشمہ نہیں رہا۔ قدرت کی بہت بڑی نعمتوں کو ہم نے نہایت اسفل مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنایا۔ شکیت کو شور شرابا بنانے والے عہد نے ادب سے آسودگی اور سکون بخشی کا جو ہر چھین لیا۔ اسے شہرت، دولت، طاقت اور پروپیگنڈا کا ایک ایسا سٹبلشمنٹ بنادیا، جو دنیا کی بھگدڑ میں بچپڑے ہوؤں، ناکاموں، کمزوروں، دل جلوں اور بے سروسامانوں کے لیے جراحیتِ دل کا کوئی مرہم نہیں رکھتا۔ جب ادب خود عظمت کی ڈربئی ریس بن جائے، چوہوں کی دوڑ بن جائے، طاقت کا مقابلہ بن جائے، تو ہر رنگ میں

بہار کے اثبات کی بات کون کرے گا۔ کثرتِ نظارہ ہی نہ ہو تو چشمِ تنگ کس طرح وا ہوگی۔ شاہِ بلوط ہی نصب کیے جائیں گے تو تنھے منے پھولوں کے کھلنے کے امکانات کتنے رہیں گے۔ شخصیت بڑی چیز ہے، لیکن سچائی اس سے بھی بڑی چیز ہے۔ شخصیت پرستی، سچائی کو دیکھنے نہیں دیتی۔

پورے دلیس کے مانند اس حوصلہ شکن صورتِ حال سے باہر نکلنے کی سرِ دست تو کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ نقادِ مرض کی تشخیص کر سکتا ہے علاج نہیں کر سکتا۔ وہ یہ تو بتا سکتا ہے افسانہ کیوں خراب ہے، یہ نہیں بتا سکتا کہ اسے اچھا کیسے بنایا جاسکتا ہے۔ تنقید یہ تو بتا سکتی ہے کہ جو ادب لکھا جا رہا ہے وہ غیر اطمینان بخش ہے لیکن یہ نہیں بتا سکتی کہ اچھا ادب کیسے پیدا ہوتا ہے۔ تجویزی تنقید تنقید کی خراب شکل ہے۔ میلان سازی تنقید نہیں تخلیق کرتی ہے۔ تنقید تو تخلیقی میلانات کی نشان دہی کرتی ہے۔ انھیں جانچتی ہے اور پرکھتی ہے۔ تنقید جب میلان سازی کی دعویٰ ارجہتی ہے، مثلاً جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی علم برداری کرتی ہے تو ادب میں اسٹیمپل شمنٹ اور چودھراہٹ قائم ہوتی ہے۔ فنکارِ نقاد کے بھائے راستوں یا منصوبوں پر ادب تخلیق نہیں کرتا بلکہ اپنے تجربات، مشاہدات، میلانات اور تخلیقی تقاضوں اور فنکارانہ صوابدید کی اساس پر قلم اٹھاتا ہے۔ جدید افسانہ پر میں نے سخت تنقید کی کہ اس نے سماج ماحول، کردار، کہانی، واقعہ اور حقیقت نگاری سے کنارہ کشی کر کے سب کچھ کھود دیا۔ لیکن میں نے یہ نہیں کہا اور آج بھی نہیں کہہ رہا ہوں کہ افسانہ نگار کو ان عناصر کی بازیافت کرنی چاہیے۔ کرنی چاہیے یا نہیں کرنی چاہیے۔ یہ اس کی صوابدید پر منحصر ہے۔ مجھے اس کا بھی یقین نہیں کہ ان کی بازیافت سے آج کے حالات میں اچھا افسانہ لکھا جائے گا۔ بازیافت ہوئی بھی تو ممکن ہے دوسری کمزوریاں پیدا ہو جائیں جو آج کے حالات میں حقیقت نگاری کو یا کردار کو صحیح طور پر برت نہ سکنے کا نتیجہ ہوں۔ کیسا افسانہ لکھا جائے یہ نقاد کا مسئلہ ہے ہی نہیں اس کا فیصلہ بہر صورت فنکار ہی کو کرنا ہے۔ نقاد کا کام تو افسانہ لکھے جانے کے بعد شروع ہوتا ہے، جو ہم نے نہیں کیا اور یہی نسخے لکھتے رہے کہ تجریدی افسانہ لکھنا ہے یا سماجی معنویت کا۔

چنانچہ ادب میں کیفیت انجماد و تنقیدوں سے نہیں ٹوٹتی، بلکہ ایک تخلیق، ایک ناول، افسانہ یا نظم اپنی فنکارانہ حسن کاری کے ذریعہ بتا دیتی ہے کہ آج کے حالات میں کس نوع کا ادب وقت کا تقاضہ ہے۔ ہندی میں اودے پرکاش کے افسانوں نے یہی کام کیا ہے۔ اردو میں ایسا کوئی بریک تھر نہیں ہے۔ یعنی اسلوب اور اظہار میں نیا پن نہیں ہے۔ عبدالصمد نے نسبتاً اچھے ناول لکھے

ہیں جو صحافتی حقیقت نگاری کی باز آفرینی ہے اور غنیمت ہے۔ سریندر پرکاش نے اچھی کہانیاں لکھی ہیں جو تجرید کے پہلو بہ پہلو حقیقت نگاری کے طریقہ کار کے اچھے نمونے ہیں سید محمد اشرف کے یہاں بعض بہت اچھی کہانیاں ہیں۔ جو تمثیل اور حقیقت نگاری دونوں طریقہ کار کا استعمال کرتی ہیں۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ ان کے فن کی پرکھ کرے۔ سماجی معنویت اور زندگی کی صحیح اور صحت مند قدروں سے وابستگی ان فنکاروں کے یہاں کوئی مسئلہ نہیں رہی کیونکہ وہ شروع سے ان کے یہاں تھی۔ ابھی بھی جس بات کی کمی محسوس ہوتی ہے وہ تخلیقی و فن کی ہے۔ ناول ابھی بھی معشوق کی کمر ہے۔ اچھے افسانے کم ہیں اور اچھے افسانہ نگاروں کے پاس بھی کم ہیں۔ میرا خیال ہے کہ جس اور انجماد کی یہ حالت اور کچھ برس رہے گی۔ ملک کی غیر یقینی صورت حال کی مانند۔ شاید اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں نیا اور ان گارد سامنے آئے۔ میرا خیال ہے کہ وہ جو چیز لے کر آئے گا اس کے سامنے ہمارے کمٹ منٹ اور سماجی معنویت اور ہیئت پرستی وغیرہ کے تمام ژولیدہ نظریات کی ہڈیاں تک قبر میں گل چکی ہوں گی۔ تنقید کی جو کتابیں آج آسمانی صحائف کی طرح پوجی جاتی ہیں کل اوراقِ پارینہ بن چکی ہوں گی۔ تنقید کا یہ مقدس راس کے خمیر سے پیدا ہوا ہے ایک دلچسپ سوال یہ ہے کہ حالی اور آزاد کی جدید شاعری کے تحریک کا سرچشمہ حالی کا مقدمہ ہے یا برکھارت قسم کے موضوعات پر ان کی نظمیں۔ ترقی پسند تحریک کا سرچشمہ احتشام حسین اور ممتاز حسین کے مضامین ہیں یا فیض، راشد سردار جعفری کی شاعری۔ انتظار حسین اور سریندر پرکاش، ندا فاضلی اور محمد علوی کی شاعری اور افسانوں نے جدیدیت کی داغ بیل رکھی یا اسلوبیات پر فاروقی اور نارنگ کے مضامین نے۔ نقاد خود کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دے رہا ہے اور جس بلندی پر خود کو گامزن کیے ہوئے ہے۔ اس کے نصیبوں میں پستی لکھی ہوئی ہے۔ تنقید میں عروج و زوال بہت تیزی سے آتا ہے۔ خصوصاً اس تنقید میں جو تحریکوں اور نظریوں کے سہارے چلتی ہے کیونکہ تحریک اور نظریہ کے ختم ہوتے ہی وہ دم توڑ دیتی ہے۔ اسی لیے تنقید کو اپنے فن کا گھونسلہ بڑے فنکاروں کے فن میں بنانا چاہیے کہ ان کی عمر اسے لگ جائے۔ فن کے حضور ابھی ہم نے انکسار کے آداب نہیں سیکھے۔ میں ادب کا سب سے زیادہ جھگڑا لائق ہوں۔ لیکن میری تمام لڑائیاں نقادوں سے رہی ہیں فنکاروں سے نہیں، کیونکہ نقاد بہت کم صلاحیت پر بہت بڑی نحو توں کا شکار ہو جاتا ہے۔ جب کہ فنکار میں اگر صلاحیت کم ہے تو وہ زیادہ حوصلہ افزائی کا مستحق ہے۔ بغیر صلاحیت کے فن کار کا بہروپ بھرنے والے توجہ یا بدری خود ہی بے نقاب ہو جاتے ہیں۔ ان سے تجاہل برتنے میں ہی تنقید کی عاقبت ہے۔

میں ادبی معرکوں کو درونِ مئے خانہ کے شور شرابے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا جہاں  
 شیشے اچھلتے ہیں اور ہر شیشہ باز کا سر اس جام سے زخمی ہے جو اس کی صحت کے لیے اٹھایا جاتا ہے۔  
 فاروقی ہوں یا نارنگ ہم مشرب وہم پیشہ وہم راز ہیں میرے۔ میں ان کو برا ان کے سامنے کہتا  
 ہوں اور اچھا ان کی پیٹھ کے پیچھے۔ میں ان سے معرکے لڑتا ہوں لیکن ان کے خلاف محاذ قائم نہیں  
 کرتا اور میں چاہتا ہوں تم بھی معرکہ اور محاذ کا فرق سمجھو۔  
 خط ذرا طویل ہو گیا اس کے لیے معذرت خواہ ہوں۔

تمھارا

وارث



# اندراجات

---

فلشن کی تنقید: چند مسائل

---

اُردو کا ایک بد نصیب افسانہ

---

عزیز احمد کی افسانہ نگاری

---

ضمیر الدین احمد کی افسانہ نگاری

---

لکھتے رقعہ، لکھے گئے دفتر

---



موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۹، گولامارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی-110002